АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСКАЙ ССР ОРДЭНА ДРУЖБЫ НАРОДАЎ
ІНСТЫТУТ ЛІТАРАТУРЫ ІМЯ ЯНКІ КУПАЛЫ

Т. К. ЧАБАН
Я. А. ГАРАДНІЦКІ

Сучасная паэзія і фальклор

МІНСК
«НАВУКА І ТЭХНІКА»
1988

На фольклорном и литературном материале прослеживается становление образного мышления в белорусской поэзии, в частности истоки метафоричности. На основе творчества белорусских, русских и украинских поэтесс показано влияние фольклорно-песенного образа женщины на сложный духовный мир современной героини.

Рассчитана на литературоведов, преподавателей и студентов-филологов, учителей средних школ.

Рэдактар
кандыдат філалагічных навук У. В. Гніламёдаў
Рэцэнзенты:
кандыдаты філалагічных навук
А. С. Гурская, Л. К. Тарасюк, І. К. Цішчанка
Чабан Т. К., Гарадніцкі Я. А.
Ч 12 Сучасная паэзія і фальклор.— Мы.: Навука і тэхніка, 1988,—128 с.
ISBN 5-343-00304-4.

На фальклорным і літаратурным матэрыяле прасочваецца станаўленне вобразнага мыслення ў беларускай паэзіі, у прыватнасці вытокі метафарычнасці. На аснове творчасці беларускіх, рускіх і ўкраінскіх паэтэс паказан уплыў фальклорна-песеннага вобраза жанчыны на складаны духоўны свет сучаснай гераіні.

Разлічана на літаратуразнаўцаў, выкладчыкаў, студэнтаў-філолагаў, настаўнікаў сярэдніх школ.

ISBN 5-343-00304-4

«ДА ІСЦІН ПЕРШААДКРЫЦЦЯ»

Узаемадзеянне літаратуры і фальклору як дзвюх самастойных і ў той жа час блізкіх мастацкіх сістэм — адна са складаных і спрэчных праблем у літаратуразнаўстве. Большасць сучасных літаратуразнаўцаў лічаць, што «сувязь літаратуры з фальклорам выступае як адна з важнейшых прыкмет народнасці»[1]. З другога боку — і гэта выявілася ў дыскусіі «Літаратура і фальклор», якая прайшла ў 1976—1978 гг. на старонках часопіса «Вопросы литературы», у прыватнасці ў артыкуле Н. Джусойты «Адыходзячы ад фальклору»,— народная творчасць разглядаецца і як перашкода, тормаз на шляху развіцця маладых літаратур, як прыкмета архаічнасці, другаснасці, арнаментальнасці[2]. У беларускім літаратуразнаўстве таксама неаднаразова ўзнікала палеміка, асабліва аб ролі фальклору ў фарміраванні нацыянальнай літаратуры. Відаць, у гэтай дыскусіі маюць рацыю абодва бакі, калі не абсалютызаваць іх падыходы да фальклору, а ўспрымаць як прыватныя, гістарычна-канкрэтныя палажэнні ў агульным законе развіцця мастацтва. Мае пэўную рацыю і Н. Джусойты, калі лічыць, што літаратура павінна ісці не да фальклору, а ад яго, арыентуючыся не на агульнасць эмоцый і псіхалагічных рэакцый, а на іх адзінкавасць, непаўторнасць, індывідуальнасць. Гэта правільна ў тым выпадку, калі размова ідзе пра маладую літаратуру. Н. Джусойты, відаць, і мае на ўвазе маладыя сярэднеазіяцкія літаратуры, якія з цяжкасцю пераадольвалі фальклорны этнаграфізм, палон фальклорных форм і вобразаў. Але калі заходзіць гутарка пра развітую літаратуру, то больш правільна будзе гаварыць пра яе шлях да фальклору — вяртанне да яго.

Беларуская літаратура XIX — пачатку XX ст. у сваім паскораным развіцці таксама ішла ад фальклору да сябе самой, да ўласна літаратурных форм і эстэтычных норм, звяртаючыся пры гэтым да вопыту больш развітых суседніх літаратур. Але ішла не з пустою кайстрай, а засвоіўшы лепшыя здабыткі народнай творчасці. Гэтыя крокі ў літаратуру не былі разрывам з фальклорам, «выдзіраннем» з яго, працэс узаемадзеяння, асабліва ў паэзіі, праходзіў больш арганічна. Фальклор для пісьменнікаў быў яшчэ жывой з'явай, адбіваўся ў паэзіі не толькі як эстэтычная норма, але і як рэчаіснасць. Наўрад ці магла тагачасная беларуская літаратура «спускацца» да фальклору, як лічаць некаторыя даследчыкі, бо, каб спускацца, трэба мець пэўную

[1] Кубилюс В. Формирование национальной литературы — подражательность или трансформация? // Вопр. лит. 1976. № 8. С. 47.
[2] Гл.: Вопр. лит. 1977. № Ц. С. 106—126.

вышыню, узровень, якога яшчэ не было. Пісьменнікі таго часу ўспрымалі фальклор арганічна, у іх не было боязі растварыцца ў яго стыхіі. Наадварот, адчувалася небяспека пайсці па чужому, больш лёгкаму шляху выключна запазычванняў з высокаразвітых літаратур, увесь час толькі беручы і не ствараючы свайго. Гэтай засцярогай прасякнуты вядомы артыкул М. Багдановіча «Забыты шлях». Сапраўды, якімі б плённымі не былі запазычванні, уплывы, першапачатковы і вызначальны «ген» літаратуры павінен быць нацыянальны. К-Маркс пісаў: «Перадумовай грэчаскага мастацтва з'яўляецца грэчаская міфалогія, г.зн. прырода і самі грамадзянскія формы, ужо перапрацаваныя бессвядома-мастацкім тыпам народнай фантазіяй. Гэта яго матэрыял. Але не кожная міфалогія... Егіпецкая міфалогія ніколі не магла б быць глебай ці мацярынскім улоннем грэчаскага мастацтва»[1]. У гэтым выказванні ёсць і адказ на пытанне аб суадносінах фальклорных традыцый і літаратурных уплываў на фарміраванне беларускага нацыянальнага мастацтва.

Узаемадзеянне літаратуры з фальклорам павінна разглядацца ў канкрэтна-гістарычным плане: якая літаратура, на якім этапе развіцця, з якой мэтай звяртаецца да фальклору? Прыцягненне літаратуры да фальклору мае свае прылівы і адлівы. Кожная эпоха, кожны творчы метад і стыль, літаратурная школа, нарэшце, кожная пісьменніцкая індывідуальнасць падыходзяць да народнай творчасці са сваімі эстэтычнымі крытэрыямі, сваёй мастацкай задачай, даюць новае прачытанне яе. Але вяртанне гэта непазбежнае і тым больш патрэбнае, чым больш літаратура становіцца ўласна літаратурай. «Выяўляецца, што кожны сапраўдны істотны крок наперад суправаджаецца вяртаннем да пачатку, дакладней, да аднаўлення пачатку. Ісці наперад можа толькі памяць, а не забыццё. Памяць вяртаецца да пачатку і абнаўляе яго»[2] ,— слушна лічыць М. Бахцін.

Пісьменнікі і крытыкі здаўна імкнуліся да разгляду праблемы на розных узроўнях. Так, М. Багдановіч у артыкуле «Забыты шлях» вылучаў два асноўныя падыходы тагачаснай літаратуры да народнай творчасці: першы — блізкі да таго, што мы сёння называем стылізацыяй: «пакуль мы робім першыя крокі, трэба нам трымацца народнай песні, як сляпы трымаецца плоту», другі — «пісаць... не намагаючыся падрабіцца пад народную песню, але ў народным духу»[3]. Паэт падкрэслівае асаблівую плённасць, але і складанасць гэтага шляху. Гэтыя ж падыходы пісьменнікаў да народнай творчасці

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве: В 2 т. М., 1976. Т. I. С. 122.
[2] Контекст-72. М., 1973. С. 256.
[3] Багдановіч М. 36. тв.: У 2 т. Мн., 1968. Т. 2. С. 170.

ў рускай літаратуры адзначаў В. Брусаў. На яго думку, паэт або абмяжоўваецца дакладным узнаўленнем фальклору, «працягваючы работу старажытных песняроў», або выкарыстоўвае фальклорны матэрыял для ўласнай творчасці, «успрыняўшы сам дух народнай паэзіі»[1].

Літаратура, асабліва сучасная, пайшла па другім шляху. Але і ў ім таксама можна вылучыць разнастайныя ўзроўні, падыходы. Так, А. С. Яскевіч даследуе наступныя ўзроўні: уплыў фальклору як адной з важнейшых стыхій нацыянальнага жыцця; засваенне багацця фальклорных сюжэтаў; уплыў фальклорнай паэтыкі[2]; В. Кубілюс разглядае такія падыходы літаратуры да фальклору, як стылізацыя, псіхалагічная інтэрпрэтацыя і паэтычная міфатворчасць[3]. Гэтую класіфікацыю можна было б працягваць, бо з кожным годам сувязі літаратуры і фальклору становяцца больш складанымі, шматграннымі, часам апасродкаванымі і незаўважнымі на першы погляд.

Нельга непадзяліць думку І. Аузіня, што ў любым выпадку разрыў з традыцыямі «быў бы небяспечны самымі драматычнымі вынікамі як для народа ў цэлым, так і для кожнай асобы»[4]. На пачатку развіцця нашай літаратуры, калі стаяла праблема стварэння літаратурнай мовы, развіцця паэтычнай формы, вялікае значэнне мела засваенне моўнага багацця, эстэтычных магчымасцей народнай творчасці.

У сучаснай літаратуры, па назіраннях даследчыкаў, «на першы план выйшлі духоўныя, маральна-этычныя здабыткі фальклору, ён аказаўся здатным узяць на сябе місію своеасаблівага маральнага крытэрыю»[5] .

Аднак аналізуючы ўздзеянне на літаратуру маральна-этычнага, эмацыянальнага «сілавога поля» фальклору, яго духоўных каштоўнасцей, нельга абысціся без разгляду народна-песенных эстэтычных прыёмаў, мастацкіх сродкаў, асабліва тых, якія маюць светапоглядны, змястоўны характар. Перш за ўсё маюцца на ўвазе фальклорная метафарычнасць, традыцыйныя фальклорныя формулы-клішэ, народна-песенныя сімвалы або псіхалагічны паралелізм, які, на думку Весялоўскага, з'яўляецца важнейшай светапогляднай асаблівасцю народнай творчасці. Вучоныя-фалькларысты не без падстаў лічаць, што ў вуснай паэтычнай творчасці форма заўсёды

---

[1] Гл.: Русский фольклор. М.; Л., 1962. Т. VII. С. 214.
[2] Узроўні фальклорных уплываў. Мн., 1982. С. 57—70.
[3] Вопр. лит. 1976. № 8.
[4] Аузинь И. Расширение горизонта // Воп.р. лит. 1977. № 6. С. 87.
[5] Тарасюк Л. К. Фольклорные традиции в современной белорусской поэзии. Автореф. дис.... канд. филол. наук. Мн., 1980. С. 6.

змястоўная, тут няма вонкавых упрыгожанняў, гульні словам, фармальных пошукаў, за кожнай народна-песеннай метафарай, эпітэтам, сімвалам і г. д.—шматвяковы вопыт народнага матэрыяльнага і духоўнага жыцця. «Мастацкія тропы ў народнай творчасці не ёсць знешняе ўпрыгожанне стылю, а істотная частка таго эпічнага погляду на прыроду, праз які чалавек пазнае самога сябе»[1].

Неабходна адзначыць, што на сучасным этапе развіцця літаратуры зварот да фальклору арганічны і плённы не для кожнага паэта, а найперш для мастакоў з пэўным тыпам светаадчування, якія, па словах М. Г. Чарнышэўскага, «умеюць адчуць усё тым простым пачуццём, як адчувае народ». Падрабіцца пад гэта пачуццё немагчыма. Значныя мастацкія вынікі дае зварот да фальклору толькі мастакоў з арыгінальнай, самастойнай творчай індывідуальнасцю, інакш ёсць небяспека растварыцца ў фальклоры.

Наколькі фальклор дае прастору для індывідуальна-творчай інтэрпрэтацыі? Яго вобразы, тропы, кожнае слова на працягу стагоддзяў, шляхам адбору, пакуль «каўчэг песень» (Брусаў) плыў да нас, настолькі скандэнсаваліся, адшліфаваліся, што, як кажуць, «ни убавить, ни прибавить». Амаль уся фальклорная паэзія — гэта своеасаблівыя формулы-клішэ, якія Весялоўскі і Буслаеў называюць «запаветнай іконай». У гэтых нязменных, гранёных формулах, на думку вучоных, ключ да таямніцы фальклору. «Нязменныя формулы звязваюць сучасную паэзію са старажытнай. З прычыны сваёй устойлівасці яны зберагаюць элементы міфа, водблескі зары слоўнага мастацтва... Тыповыя формулы —гэта нервовыя вузлы, дотык да якіх абуджае ў нас шэрагі пэўных вобразаў» [2].

Пры дапамозе гэтых формул, якія акумулююць у сабе родавую памяць чалавецтва, народная песня ўступае ў своеасаблівы дыялог з традыцыяй. Жорсткія, на першы погляд адназначныя формулы-клішэ («маці—сырая зямля», «добры моладзец», «чыста поле», «белую бярозу заламаю» і інш.) на самой справе шматаспектныя, будзяць мноства асацыяцый і вобразаў. Вядома, гэта залежыць ад таго, наколькі адчуваецца выканаўцамі і слухачамі той комплекс народных уяўленняў, што знаходзіцца як бы ў «падводнай частцы» традыцыйнай формулы, за рамкамі тэксту, на ўзроўні падсвядомасці.

«Фальклорная формула — вакатыўная, яна звяртаецца да традыцыі з запытам і атрымлівае адказ у адпаведнасці з прынцыпамі эстэтыкі абрадавай свядомасці, «вечнага вяртання», актуалізуе свае

---

[1] Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства: В 2 т. Спб., 1861. Т. 1. С. 87. .
[2] Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 376.

далёкія сэнсы, актыўна ўтрымліваючы іх, яна «адзыўчывая», пакуль жывы той ідэал, які яна ўвасабляе, г. зн. пакуль жывая традыцыя» [1].

Такім чынам, звяртаючыся да ўстойлівых фальклорных формул, цытуючы або пераўтвараючы ці толькі намякаючы на іх, паэзія тым самым звяртаецца да векавой традыцыі з запытаннем аб нейкіх важных момантах чалавечага быцця. Ці жывы той спрадвечны ідэал? Ці адгукаецца традыцыя? А калі адгукаецца, то які дае адказ? Гэтыя пытанні хацелася б па меры магчымасці высветліць у рабоце.

Трэба зазначыць, што калі ў фальклоры адказ традыцыі як бы падразумяваўся, спевакі і слухачы трымалі яго «ва ўме», то сучасная паэзія імкнецца даць і адказ, як бы «расшыфраваць» традыцыйны фальклорны падтэкст, вывесці на паверхню, выказаць у слове «падводную частку», сам «дух» народнай творчасці, які знаходзіцца ў фальклоры па-за тэкстам. Відаць, таму ў сапраўднай паэзіі пры яе глыбокім пранікненні ў фальклорную свядомасць фальклорныя тэндэнцыі цяжка ідэнтыфіцыраваць, яны не знешнія, а ўнутраныя. Таленавіты і чуйны паэт, паглыбляючыся ў традыцыю, народна-песенны вобраз, формулу, фальклорны падтэкст, атрымлівае пэўны эстэтычны імпульс, адказ і ўвасабляе яго ў слове.

Фальклорныя сімвалы, формулы-клішэ маюць пэўны арэал значэнняў — арэал даволі шырокі (сімволіка вады, агню, раслін і дрэў), але ў прынцыпе ўстойліва-абмежаваны, замкнуты. І ўсё ж патэнцыяльна для літаратуры фальклорныя сімвалы, устойлівыя формулы адкрытыя, яны дапускаюць неабмежаванае сэнсавае вар'іраванне. Іх механічнае запазычванне немагчыма, перанесеныя ў іншае паэтычнае акружэнне, яны або адвяргаюцца, або карэнным чынам пераасэнсоўваюцца. Паэзія напаўняе іх новымі значэннямі, пры гэтым формулы, сімвалы, устойлівыя эпітэты непазбежна дэфармуюцца, перарастаючы ў псіхалагічныя сімвалы, метафары, умоўныя вобразы і г. д. Адбываецца свабодная вобразная замена сімвалічных значэнняў, павялічваецца аб'ём фальклорнага вобраза, надаецца яму шматзначнасць. Аднак рабіць гэта трэба асцярожна, з глыбокім разуменнем сутнасці фальклорнага вобраза, з адчуваннем меры індывідуальнага ўмяшання ў калектыўнае, каб не парушыць першааснову, сам дух народнага вобраза, не пераўтварыць яго ў нешта пустое, знешняе і фармальнае.

Такім чынам, пры стэрэатыпнасці фальклорных вобразаў-формул ёсць магчымасць іх пераасэнсавання і пераўтварэння, напаўнення новым зместам. Прастора для індывідуалізацыі

---

[1] Мальцев Г. И. Традиционные формулы русской необрядовой лирики//Русский фольклор. Л., 1981. Т. XXI. С. 32.

адкрываецца і ў самой гранічнай абагульненасці, тыпізаванасці народнай песні. Гэтую прастору паэзія запаўняе непаўторным, асабістым, канкрэтным. Тое, што ў фальклоры застаецца па-за тэкстам, для паэзіі становіцца асноўным момантам адлюстравання, і ў гэтым сэнсе лірычная паэзія пачынаецца там, дзе заканчваецца народная песня.

Народная песня на працягу свайго шматвяковага існавання выпрацавала і такія мастацкія формы, якім было цяжка поўнасцю раскрыцца ў рамках фальклорнай эстэтыкі і якія рэалізаваліся ў лірычнай паэзіі, часткова ў прозе. Па-першае, гэта максімальнае завастрэнне, скандэнсаванасць, эмацыянальная насычанасць народнай песні, што ўказвае на тэндэнцыю да індывідуалізацыі (у фальклоры не рэалізаваную). Па-другое, у народнай песні назіраецца неадназначнасць, сэнсавая незакончанасць, неўвасобленасць памкненняў, жаданняў, адсутнасць развязкі, выпадковыя дэталі. Часта песня пачынаецца з нейкай «выпадковай» дэталі, якая ў выніку распаўсюджанага ў народнай творчасці ступеньчатага звужэння вобразаў аказваецца па-за абсягам песні. (Напрыклад, ад сямі караблёў і адной лодачкі ў моры, якімі пачынаецца песня, застаецца толькі адна лодачка, у якой плыве каханы.) Гэты прыём стварае ўражанне рэальнасці, непрыдуманасці, нязмушанасці жыццёвай плыні. Цікава ўвасабляецца ён у псіхалагічнай прозе і ў сучаснай паэзіі.

Як мы бачым, фальклор дае літаратуры шмат патэнцыяльных, яшчэ не раскрытых магчымасцей. Плённы зварот да яго — не бяздумнае капіраванне фальклорных форм і прыёмаў, не механічнае выкарыстанне вобразаў-форм, а глыбіннае пазнанне самога духу народнай творчасці, яго этычнага і эстэтычнага светаўспрымання, прынцыпаў мастацкага мыслення і індывідуальна-творчае пераўтварэнне іх у мастацкім вобразным слове.

ТВОРЧАСЦЬ БЕЛАРУСКІХ ПАЭТЭС У СВЯТЛЕ ФАЛЬКЛОРНАЙ ТРАДЫЦЫІ

Сувязь фальклору з так званай «жаночай лірыкай» у пэўным сэнсе «генетычная». Як сведчаць фалькларысты і этнографы, большая частка фальклору, асабліва песенна-лірычная (абрадавыя, сямейна-бытавыя, лірычныя песні, замовы, галашэнні і інш.), ствaралася і выконвалася жанчынамі; імі ж выконваліся і адпаведныя абрады. Не маючы магчымасці адкрытага паэтычнага выказвання, жанчына і не была толькі маўклівым аб'ектам апявання; яна вылівала свае думкі і

пачуцці ў песні. Блізкасць да фальклору ў нейкай ступені можна вытлумачыць і адносна большай традыцыйнасцю, устойлівасцю жаночага светаўспрымання. Так, А. Патабня лічыў светаадчуванне жанчыны «больш блізкім да прыроды і нерухомай разнастайнасці яе з'яў. Жанчына — пераважна захавальніца абрадаў і вераванняў даўно застылага і ўжо незразумелага язычніцтва»[1]. Псіхолагі (Вундт, Рыбо) пацвярджаюць гэтае меркаванне тым, што асноўны «архетып» свядомасці жанчыны супадае са спрадвечнай воляй роду; яна дзейнічае ад усяго роду ў сукупнасці і ў сваіх шматстайных адносінах да свету кіруецца перш за ўсё мэтай захавання роду. Фальклор жа якраз выяўляе родавую памяць, нясе ў спрасаваным выглядзе ўсю суму напластаванняў агульначалавечай свядомасці.

Аднак рускі паэт І. Аненскі слушна звязвае з'яўленне жаночай лірыкі з узмацненнем індывідуалізацыі ў паэзіі: «Лірыка стала настолькі індывідуальнай і пазбягае агульных месц, што ёй патрэбны цяпер і тыпы жаночых музычнасцей. Можа быць, яна адкрые нам нават новыя лірычныя гарызонты, гэта жанчына, ужо больш не кумір, асуджаны на маўчанне, а наш таварыш у агульнай, свабоднай і бясконца разнастайнай рабоце над рускай лірыкай»[2]. Сапраўды, творчасць паэтэс адкрыла новы духоўны свет, новы тып лірычнай гераіні, новыя, дагэтуль нязнаныя адценні пачуццяў. Відаць, іменна адкрыццё гэтай праўды пра жанчыну, яе погляд на свет мела на ўвазе Леся Украінка, калі пісала: «Мужчынская праўда ў поглядзе на некаторыя рэчы вельмі аднабаковая, таму мы дапаўняем яе сваёй праўдай» [3].

Такім чынам, «жаночая лірыка» звязана з індывідуалізацыяй, пашырэннем паэтычнага погляду на свет. Але ж як адбываецца яе ўзаемадзеянне з фальклорам, які па сваёй прыродзе «антыіндывідуальны», асноўная асаблівасць якога — у гранічнай абагульненасці лірычных сітуацый, пачуццяў, характараў? У народнай лірычнай песні, па назіраннях фалькларыстаў, адлюстроўваецца «народ як асоба», г. зн. не індывідуальнасць, а агульнанародная асоба — «маналіт», у якой патрыярхальна-родавае, спрадвечна традыцыйнае пануе над індывідуальным, асобным, а калі і выяўляецца асаблівае, то характэрнае для многіх. Народная песня, па словах М. Г. Чарнышэўскага, «павінна прыкладвацца да пачуццяў рашуча кожнага чалавека, інакш яна не патрэбна цэламу народу» [4].

---

[1] Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914. С. 1.
[2] Цыт. па кн.: Кузякина Л. Леся Украинка и Александр Блок: Литературно- критические очерки. Киев, 1980. С. 121.
[3] Там жа. С. 146.
[4] Чернышевский Н. Г. Собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 2. С. 297.

Літаратура, у прыватнасці лірычная паэзія, адлюстроўвае раскол манолітнай свядомасці замкнутага патрыярхальна-родавага грамадства з яго спрадвечнымі рытуаламі, аднатыпнымі сітуацыямі. «На месца традыцыйных становішчаў прыходзіць падзея, на месца агульнага лірычнага героя — канкрэтная чалавечая асоба» [1].

Адметнае, непаўторнае, задушэўна-асабістае — вось «поле дзейнасці», лірыкі, асабліва лірыкі «жаночай». Але і яна не можа бясконца ісці па шляху індывідуалізацыі, не трапляючы пры гэтым у безнадзейны суб'ектывізм (што і назіраецца ў творчасці некаторых паэтэс). На думку Гегеля, паэзія побач з індывідуалізацыяй заўсёды будзе імкнуцца да агульначалавечага, «энергійнага, сутнаснага, характэрнага» (Гегель. Эстэтыка. Т. I. С. 176). Зварот да фальклору з яго абагульнена-родавым поглядам на свет дапамагае паэтэсам пераадолець камернасць і суб'ектывізм, знайсці выхад да агульначалавечага. Гэта толькі адзін пункт судакранання «жаночай» (пераважна сучаснай) лірыкі з фальклорам. Намячаюцца і светапоглядныя паралелі, бо, як адзначалася, сучасная паэзія звяртаецца пераважна да духоўнага свету, маральна-этычных здабыткаў фальклору. Так, у процівагу выдаткам «эмансіпацыі» і «фемінізацыі» ўвагу паэтэс прыцягвае матыў традыцыйнай жаночай долі — долі маці, жонкі, самаахвярнай захавальніцы дому, роду, ачага. Гэты матыў звязваецца паэтэсамі з праблемай захавання і зберажэння нашага агульнага зямнога дому, міру на планеце, з мацярынскай любоўю да ўсяго жывога (спрадвечны архетып — Маці свету).

Паэзія імкнецца ўзнавіць светаадчуванне «натуральнага» чалавека ў яго арганічнай, «родавай» сувязі з людзьмі і прыродай, традыцыйныя мадэлі «ідэальнага» вясковага быцця.

У творчасці паэтэс выяўляюцца і архаічныя рысы — глыбінная «міфалагічная» памяць аб адухоўленасці свету, пераўтварэнне ў прадметы, з'явы, жывых істот, увасабленне пачуццяў і страсцей (гора, доля, каханне, здрада), прадчуванні, сімвалічныя сны і г. д. Вядома, гэтыя рысы ўзнаўляюцца эстэтычна, становяцца паэтычнай метафарай.

Уяўляе цікавасць суаднясенне вобразаў лірычных гераінь сучаснай «жаночай» паэзіі з традыцыйнымі фальклорнымі жаночымі вобразамі-тыпамі, у якіх замацаваліся агульначалавечыя маральна-псіхалагічныя рысы, выкрышталізаваныя на працягу вякоў і значныя для нашага часу.

---

[1] Давлетов К- С. Фольклор как вид искусства. М., 1966. С. 286.

***

З дзесяткаў і соцень таленавітых безыменных народных паэтэс гісторыя нашай літаратуры не захавала нават такой напаўлегендарнай фігуры, як ва ўкраінскай паэзіі Маруся Чурай. Мы ведаем, што ў перыяд барока на Беларусі пісала вершы К. Беніслаўская, аповесць і ўспаміны засталіся ад Евы Фялянскай і С. Пільштыновай. Тэафілія Глінская, якая жыла ў Беларусі ў пачатку XIX ст., пісала вершы на польскай мове. Марыя Косіч засталася ў гісторыі літаратуры найперш як перакладчыца. У 1850 г. з'явілася рамантычная паэма «Мачыха», напісаная паэтэсай, якая назвала сябе Адэля з Устроні. У паэме багата і творча выкарыстаны матывы і паэтыка фальклору. Аднак мы амаль нічога не ведаем пра гэтую паэтэсу як асобу, і некаторыя даследчыкі нават выказваюць меркаванне, што пад гэтым псеўданімам выступаў нехта з паэтаў-мужчын.

Зрэшты, і Алаіза Пашкевіч стала Цёткай толькі ў апошні перыяд сваёй творчасці. Яе два зборнікі «Скрыпка беларуская» і «Хрэст на свабоду» выйшлі пад псеўданімам Гаўрыла з Полацка і Гаўрыла, некаторыя вершы падпісаны: Мацей Крапіўка, Тымчасовы, Банадысь Асака. Псеўданімам Цётка пазначаны з дзесятак вершаў, некалькі артыкулаў, Цёткай называе сябе паэтэса ў пісьмах. Ёсць падставы думаць, што змена псеўданімаў, шлях ад Гаўрылы з Полацка да Цёткі, нейкім чынам адлюстроўвае ўнутраныя духоўныя працэсы, ідэйныя перакананні, эстэтычныя прынцыпы, мастацкую эвалюцыю паэтэсы.

Чаму наша па сутнасці першая беларуская паэтэса хавала сваё аблічча, непаўторны духоўны свет пад мужчынскай маскай? Прычын таму шмат. Дарэчы, гэта не адзіны прэцэндэнт у літаратуры, калі жанчына, перш чым узяць у рукі пяро, надзявала маску-псеўданім. Варта ўспомніць імёны Жорж Санд, Даніэль Стэрн, Жорж Эліот, Марка Ваўчок і інш. І гэта было нешта большае, чым містыфікацыя, бо маска часта як бы прырастала да твару, уплываючы на духоўны свет і характар творчасці. Гэта было абумоўлена ў першую чаргу прыніжаным сацыяльна-палітычным становішчам жанчыны, пазбаўленай элементарных правоў, у тым ліку і права на мастацкае выяўленне сваіх думак і пачуццяў. Жаночае рабства буржуазныя філосафы і псіхолагі імкнуліся абгрунтаваць тэзісамі аб разумовай непаўнацэннасці і творчай няздольнасці «слабай» палавіны чалавецтва. Вось характэрнае выказванне па «жаночаму пытанню» Шапэнгаўэра: «Жанчына не схільна да буйных работ. Яе характарызуе не справа, а пакутніцтва. Яна сплочвае жыццёвы доўг мукамі родаў, клопатамі аб дзіцяці, падначаленасцю мужу. Ёй адмоўлена ў найбольш магутных

выяўленнях жыццёвай сілы і адчуванняў»[1]. І гэта яшчэ не самы злосны выпад, асабліва ў параўнанні з жанчынаненавісніцкімі тырадамі Стрындберг, Ніцшэ і інш. За стагоддзі жаночага рабства склалася даволі моцная традыцыя па- блажліва-зняважлівых адносін да пісьменніц, якая дайшла і да нашага часу. Нават такі глыбокі, пранікнёны паэт, як А. Блок, пісаў пра недахопы ў творчасці паэтэс (пісаў, вядома, небеспадстаўна, але занадта абагульняючы вывады, асабліва калі ўлічыць, што ён меў на ўвазе не толькі салонна-дэкадэнцкія опусы экзальтаваных арыстакратак, але і паэзію Г. Ахматавай, М. Цвятаевай): «Над усім нейкая паспешлівасць, кароткае дыханне, часам перавага больш лёгкіх шляхоў над цяжкімі, недастатковая пільнасць погляду»[2].

Вядома, гэтыя ўсе акалічнасці паўплывалі на выбар першых псеўданімаў Алаізы Пашкевіч. Значную ролю адыграла тут і наследаванне традыцыі Багушэвіча — Мацея Бурачка (Мацей Крапіўка быццам родны сын яго). Але справа тут галоўным чынам не ў знешняй сацыяльнай абумоўленасці, пераемнасці традыцый, а ва ўнутранай сутнасці паэзіі Цёткі. І перш за ўсё — у надзвычайнай абагульненасці яе паэтычнай вобразнасці, сумарнасці лірычнага героя, што збліжае паэзію Цёткі з эстэтычнымі прынцыпамі фальклору. У. В. Гніламёдаў слушна адзначае ў творчасці шэрагу паэтаў, у тым ліку і Цёткі, «уласцівы фальклору такі спосаб тыпізацыі, калі абагульненне пераважае над індывідуалізацыяй. Гэты спосаб закранае нават сферу псеўданімізацыі»[3]. Цётка імкнецца адлюстраваць «калектыўную непасрэдную свядомасць» (В. Р. Бялінскі) і сялянскай, і рабоча-пралетарскай масы, уключаючы ў гэтую масу і сябе: «Зложым песню цэлым людам», «Вы грамадай голас дайце...»

Восем, дзевяць... і мільён
Грудзей зльецца ў адзін тон,
Дадуць песню, а ў ёй труд,
Доля, жыццё. Ці ж не цуд? [4]

У творчасці паэтэсы назіраецца, з аднаго боку, усвядомленае імкненне да ананімнасці, безасабовасці, імкненне растварыцца ў масе, нібы тыя безыменныя тысячы спевакоў («стану песняй у народзе»). І псеўданімы Алаізы Пашкевіч прызваны не выявіць імя, а

---

[1] Цыт. па кн.: Бебель А. Женщина н социализм. М., 1959. С. 203.
[2] Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960—1963. Т. 7. С. НЗ.
[3] Гніламёдаў У. В. Сучасная беларуская паэзія. Мн., 1983. С. 23.
[4] Цётка. Творы. Мн., 1976. С. 27. Далей спасылкі даюцца па гэтаму выданню (у дужках — старонкі).

скрыць яго, пазбавіць прыкмет індывідуальнасці, у тым ліку і жаночых, стаць любым, кожным, тым жа Таўрыдай з Полацка. Цікава, што на Віцебшчыне, калі блытаюць некага з некім, пытаюць: «Ці не адзін Гаўрыла ў Полацку?» Тая ж агульнасць, «раствoранасць» — і ў псеўданіме Мацей Крапіўка або яшчэ больш безыменным, ананімным Тымчасовым. Такая блізкая да ананімнасці псеўданімізацыя невыпадковая; па назіраннях В. А. Каваленя, у пэўны час «ананімнасць літаратурнага твора выступала ў якасці фактару народнасці, блізкасці яго зместу да распаўсюджанага мыслення і светаўспрымання» [1].

З другога боку, псеўданім Цётка ўказвае на імкненне паэтэсы да своеасаблівай індывідуалізацыі, ён больш асабісты, жаноцкі, эмацыянальна афарбаваны, напоўнены дабрынёй, цяплом і спагадай да сірацінкі, да моладзі, да «сястронак» — вясковых кабет. За ім бачна хоць і зборная, але асоба, характар, народны тып. Гэты псеўданім-вобраз натуральна прадаўжае рад фальклорных, родава-сямейных жаночых вобразаў-тыпаў: красная дзеўчына, нявеста, маладая жонка, маці, свякроўка, кума, бабка...

Вобраз аўтара і лірычнага героя, прынцып мастацкай тыпізацыі ў творчасці Цёткі шмат у чым перасякаюцца з фальклорнымі. Але і ўсвядомленая ўстаноўка на масавасць, і адмаўленне ад праяў індывідуальнага ў паэтэсы маюць іншы напрамак, адрозны ад неўсвядомленай патрыярхальнай злітнасці з масай народных творцаў. Яны адрозніваюцца ўсвядомленасцю, гэта своеасаблівы духоўны аскетызм паэтэсы, якая бачыла сваё прызванне ў самаахвярным служэнні «рэвалюцыі народнай», адсякаючы ў сабе тое, што, на яе думку, перашкаджала галоўнай мэце жыцця. Паэтэса была сучасніцай Ганны Ахматавай і Марыны Цвятаевай, якія адчувалі сваю сілу «ва ўменні выразіць самае інтымнае і цудоўна-простае ў сабе і ў навакольным свеце» (словы Г. Ахматавай)[2]. Відаць, ведала яна і салонную паэзію Зінаіды Гіпіус, Надзеі Львовай, Караліны Паўлавай і інш. Паэтэса выбрала сабе іншы шлях, у асноўным пакідаючы інтымнае, жаноцкае за рамкамі сваёй творчасці. Даследчыкі правамерна адзначаюць у паэзіі Цёткі «недапраяўленасць лірычнага «я» (Р. Бярозкін), «невыразнасць індывідуальна-псіхалагічных рыс лірычнага героя» (М. Грынчык). Калі б паэтэса змагла звярнуць свой талент, кіпучы мастацкі тэмперамент на сябе, на ўласны духоўны свет, магчыма, беларуская літаратура мела б сваю Цвятаеву. Але не

---

[1] Каваленка В. А. Вытокі. Уплывы. Паскорамасць. Мн., 1975. С. 108.
[2] Русская мысль. 1914. № I. С. 28.

мела б Цёткі. На той ступені развіцця беларускай літаратуры, у той грамадска-палітычнай атмасферы, відаць, было немагчымым з'яўленне інтымна-камернай паэзіі, і грамадзянскае, эстэтычнае пачуццё падказала Алаізе Пашкевіч адзіна верны шлях.

Выпрацоўка ўласнага стылю Цёткі ідзе на скрыжаванні некалькіх традыцый: гэта і народна-песенная традыцыя, і ўплыў рускай, украінскай і іншых літаратур (асабліва іх рамантычнай плыні), і стылявая лінія рабочай, агітацыйна-масавай, рэвалюцыйнай паэзіі (вершы-лістоўкі Цёткі мелі ў першую чаргу агітацыйна-палітычныя задачы). Але гэта не спараджае (за рэдкім выключэннем) эклектыкі і другаснасці, бо традыцыі, уплывы ператвараюцца ў нешта якасна іншае пры тэмпературы высокага кіпення творчай асобы Цёткі («З грудзей вырву сноп пламення, жывой крыві кроплю пырсну»).

Яе ідэал — новае адзінства людзей — адрозніваецца ад патрыярхальна-родавага адзінства ў фальклоры. Але паколькі і фальклорная, і агітацыйна-масавая паэзія маюць аднолькавую ўстаноўку на калектыўную свядомасць, то, як адзначае М. Грынчык, «фальклор як самабытнае выяўленне народнай самасвядомасці набывае асаблівае значэнне»[1]. Традыцыйна-фальклорныя і агітацыйна-публіцыстычныя тэндэнцыі арганічна зліваюцца ў вершах «Мора», «Гаданне», «Бунтаўнік», «Пад штандарам» і інш.

Адштурхоўваючыся ад традыцыйных матываў фальклору, яго ўстойлівых сімвалічных сітуацый, Цётка раскрывае надзенна-палітычныя падзеі, лёсы герояў — «новых людзей». У вершы «Гаданне» яна нагадвае пра старадаўні язычніцкі абрад, які адбываўся паміж сёмухай і купаллем і называўся «пахаванне зязюлі». У гэтым абрадзе зязюля была сімвалам ураджайнасці, пладавітасці, жаночага пачатку ў жыцці. У гэты дзень дзяўчаты гадалі пра свой замужні, мацярынскі лёс, абрад падрыхтоўваў да мацярынства. Верш пачынаецца традыцыйным зваротам да зязюлі:

Загадай, зязюля, закукуй аб шчасці,
Варажы аб долі запрапаўшай Насці. (91)

Але гэты зварот у адрозненне ад рытуальнага народнага набывае, асабліва ў канцы верша, горка-іранічны сэнс: традыцыйныя мары дзяўчыны аб простым чалавечым шчасці разбіваюцца аб жорсткую рэчаіснасць. Фальклорна-песенны воблік гераіні,

---

[1] Грынчык М. М. Фальклорныя традыцыі ў беларускай дакастрычніцкай паэзіі. Мн., 1967. С. 141.

намаляваны сталымі эпітэтамі («тонкі рукі», «бела цела»), набывае рысы непаўторнай індывідуальнасці ў проціпастаўленні традыцыйна нармальнага, ідэальна-фальклорнага з ненармальным, антыгуманным: «у аковах Насці тонкі рукі», «у халодных мурах вяне бела цела». Воблік і лёс гераіні нетрадыцыйныя, драматычныя.

Своеасаблівы, як бы надіндывідуальны, несуб'ектыўны лірызм паэзіі Цёткі набліжаецца па сваёй сутнасці да «аб'ектыўнага» лірызму народнай, найперш гераічнай песні, дзе суб'ектыўны погляд на падзеі замяняецца экспрэсіўна-эмацыянальнай падачай, манерай распавядання пра іх, як бы разліваецца на навакольныя прадметы, на знешні свет. Так, па назіраннях У.Я.Пропа, у народнай песні «эмацыянальнасць выражана вобразамі знешняга свету... Погляды песняра звернуты не на сябе, унутр сваёй душы, яны звернуты ў навакольны свет, і толькі праз тое, што пясняр бачыць, ён выражае тое, што ён перажывае»[1]. Суб'ектыўны пачатак у паэзіі Цёткі, як нам здаецца, знаходзіць выхад якраз у павышанай эмацыянальнасці, звернутай на знешні свет, у экспрэсіўнай падачы аб'ектыўнага зместу твораў. Гэту экспрэсію, дынаміку, паўнату жыццёвых сіл у паэзіі Цёткі тонка і абгрунтавана выявіў Р. С. Бярозкін у даследаванні творчасці паэтэсы[2]. У руху, дынамічнай вобразнасці, паэтычнай экспрэсіі, па назіраннях крытыка, выявіліся індывідуальныя рысы Цёткі — няўрымслівы характар, кіпучая энергія, жыццялюбства.

Але, здаецца, Р. Бярозкін некалькі недаацэньваў ролю фальклору ў творчасці паэтэсы, арганічнасць яго засваення і пераўтварэння, калі пісаў: «Уражанне нейкай вычарпанасці пакідаюць спробы паэтэсы падпарадкаваць новым (у параўнанні з папярэднікамі) ідэйным задачам традыцыйна-нязменную бытавую або фальклорную стылістыку» [3]. Калі звярнуцца да канкрэтных прыкладаў такіх спроб, то за некаторымі выключэннямі ўбачым, што яны хутчэй пакідаюць уражанне невычэрпнасці. У прыватнасці, у вершы «Лета» партрэт вясковай прыгажуні Касі, у якім крытык бачыў «нежывы трафарэт», на самой справе ажыўлены, рухомы. Паэтэса сапраўды бярэ для яго фальклорныя, трафарэтныя эпітэты: вочы — «неба», «стан танюткі, як былінка», доўгія косы, белыя зубы — увогуле партрэт дзяўчыны-працаўніцы створаны паводле народнага ідэалу прыгажосці. Але ж традыцыйны трафарэтна-статычны, народна-песенны партрэт паэтэса надзяляе «такім жарэм, такім спрытам», надае такі зарад

---

[1] Пропп В. Я- О русской народной лирической песне// Предисловие к сб.: Народные лирические песни. Л., 1961. С. 51, 53.
[2] Бярозкін Р. С. Кніга пра паэзію. Мн., 1974.
[3] Там жа. С. 146.

энергіі, экспрэсіі, што ён ажывае, прыходзіць у рух, як і ўсё ў вершы: не «губы як маліны», а «гарацць шчокі, з губ — маліны», «доўгі косы вянком уюцца, зубы белыя смяюцца», а галоўка «залаціцца над грудзямі». Колькі жыцця, дынамікі ў гэтым «трафарэце»!

Слова ў Цёткі, як у народнай сінкрэтычнай творчасці, неаддзельнае ад музыкі, песні. Як Багушэвіч, Купала, Колас і іншыя паэты, яна называе сябе музыкай, сваю творчасць — граннем, песняй («скрыпка мая ўжо грае», «стану песняй у народзе...»). Вобраз музыкі, мастака, паэта як усёмагутнага чараўніка, прарока, дэміурга мае доўгае гістарычнае жыццё як у фальклоры, так і ў літаратуры. Але, як нам здаецца, вобраз музыкі-песняра ў творчасці Цёткі ўсё ж бліжэй да фальклорнай традыцыі. Напрыклад, у вершы «Артыст Трайна» музыка не проста выбраная, узвышаная асоба, ён пераўтвараецца ў чарадзейную, напаўміфічную істоту, прымае мноства воблікаў, свабодна перамяшчаецца ў прасторы і часе:

Сам музыка з скрыпкай зліўся
І, як вецер, ў неба ўзвіўся,
Весь у песні, весь у тоне,
То смяецца, то зноў стоне,
То людзей усіх абніме,
То адступіць, камень кіне.
Во, глядзі, па горах скача,
Мігам сеў на скале, плача.
Слёзы збрызнуў, гоп у мора;
Як маланка на прасторы,
Свеце, гасне, ціхне, млее... (44)

Гісторык і археолаг Б. А. Рыбакоў у кнізе «Язычніцтва старажытных славян» апісвае народныя вераванні ў тое, што музыка, пясняр, баян, шаман (што было адно і тое ж) можа прымаць мноства воблікаў, увасабляцца ў розныя прадметы, свабодна сягаць у прасторы і часе. Гэта вера адгукаецца і ў ранніх літаратурных помніках, у прыватнасці ў «Слове пра паход Ігаравы», дзе «Боянъ бо въщий, аще кому хотяше пѣснь творити, то растькашется мыслію по древу, сърымъ вълком по земли, шизымъ орломъ подъ облакы» [1]. Калі ў «Слове» аўтар яшчэ як бы вагаецца паміж шчырай верай у чарадзейства Баяна і паэтычнай метафарай, то ў навейшай паэзіі, у прыватнасці ў цытаваным вершы Цёткі, пераўтварэнні гэтыя цалкам метафарычныя.

[1] Слова пра паход Ігаравы. Мн., 1986. С. 20.

М. Грынчык падкрэслівае арганічнасць успрымання і выкарыстання фальклору Цёткай і іншымі беларускімі паэтамі дакастрычніцкага часу, бо ім не трэба было пераадольваць ні моўныя, ні псіхалагічныя бар'еры, яны раслі з народным словам, гэта была іх стыхія. Цётка ведала народную творчасць глыбока і ўсебакова, не толькі сэрцам, але і розумам; яна збірала фальклор і народную міфалогію, даследавала і арыгінальна разумела сутнасць шматвяковай фальклорнай сімволікі, народнай этымалогіі. Са страсцю асветніцы яна прапагандавала іх у артыкулах «Папараць-кветка», «Наша народная беларуская песня», «Шануйце роднае слова», рыхтавала з мэтай абароны навуковай ступені даследаванне пра беларускую батлейку.

Але адносіны паэтэсы да традыцыі неадназначныя. З аднаго боку, яна змагаецца з традыцыйнай патрыярхальнасцю як праявай застойнасці, коснасці (верш «Мужык не змяніўся»), прыспешвае змены і пераўтварэнні ў матэрыяльным і духоўным жыцці сялянства. З другога — абапіраецца на традыцыйнае, спрадвечнае, прыродна-наканаванае. Цікавы ў гэтым сэнсе верш «Адкрый, пані, добра пані...», дзе паэтэса тактоўна, ужываючы шматвяковую фальклорную сімволіку, народнае атаясамліванне чалавечага жыцця з «календаром» прыроды і працы, нагадвае сваёй гераіні пра спрадвечнае імкненне жанчыны да кахання, мацярынства. Паэтэса бярэ за ўзор дажынкавую велічальную песню, з якой жнеі нясуць апошні сноп у двор гаспадара. Пачатак верша — гэта як бы стылізацыя пад народную песню:

у вершы Цёткі:	у народнай песні:
Адкрый, пані, добра пані, Цісавы вароты: Нясуць жнейкі, нясуць жнейкі Вянец шчыра-злоты. (96)	Адчыняй нам, пане, вароты, Нясемо вяночак залоты.[1]

Нават у гэтых напаўстылізаваных радках ёсць уласна літаратурны, індывідуальна-творчы пачатак: эпітэт «вянец шчыра-злоты» — эмацыянальны, ацэначны, не характэрны для фальклору, дзе эпітэт «вяночак залоты» сталы, нязменны. У эпітэце Цёткі спалучаюцца якасці прадметныя і духоўна-эмацыянальныя. У гэтым вершы паэтэса творыць у межах народна-песеннай вобразнасці,

[1] Беларускі фальклор. Мн., 1977. С. 142.

сімволікі, светаўспрымання, наколькі магчыма пашырае гэтыя межы, павялічвае эстэтычны аб'ём, арэал сімвалічных значэнняў.

У традыцыях народнага паралелізму Цётка суадносіць спелае збожжа са «спелай» да кахання і шлюбу дзяўчынай. Аднак прынцып суаднясення іншы, уласна літаратурны. У фальклоры звычайна даецца карціна прыроды і следам — апісанне чалавечых пачуццяў (двухчасткавы паралелізм) або паказваецца толькі стан прыроды, а стан чалавека падразумяваецца (адначасткавы паралелізм). Змяшэння іх, што і адбываецца ў вершы Цёткі, народная творчасць не дапускае. У паэтэсы сталы эпітэт «спелае збожжа» пераносіцца на чалавека: «сэрца спела» і ператвараецца тым самым у літаратурна-ўмоўную метафару.

У паэзіі Цёткі знаходзім водгук і міфалагічнага народнага светаўспрымання — антрапамарфізм, персаніфікацыю і адухаўленне прыроды, пераўвасабленне. Звяртаючыся да гэтых міфалагічных матываў, Цётка абапіраецца на сістэму вобразна-сэнсавых мадэлей, якія выпрацавала народная творчасць. Такі ўстойлівы матыў, своеасаблівая «мадэль» паводзін — ператварэнне ў птушку замужняй жанчыны, якая сумуе па бацькоўскім доме. Калі гераіня Цёткі знаходзіцца ў падобных абставінах (на чужыне сумуе па бацькаўшчыне), паэтэса, натуральна, выкарыстоўвае, па-мастацку пераўтвараючы, гэты стэрэатып паводзін. Такія пераўтварэнні гераіні (героя) Цёткі ў птушку адбываюцца ў двух вершах, прычым калі ў адным з іх «З чужыны» — паэтэса амаль не адыходзіць ад фальклорнай канвы, то ў другім — «На чужой старонцы» — фальклорная мадэль-стэрэатып прыхавана ў падтэксце.

Ой да хаткі! Кінь мне, доля,
Хоць расінку з нашай вёскі,
Хоць былінку, хоць дзве крошкі
Ад палудня майго брата... (39)

Тут больш скрыта, незаўважна адбываецца тое ж міфалагічнае пераўтварэнне ў птушку. Спрацоўвае фальклорны «архетып», мадэль мыслення: падняўшыся ў думках над вёскай, гераіня незаўважна для сябе ператвараецца ў птушку, пачынае адчуваць сябе птушкай, таму і просіць былінку, расінку, крошку...

У паэзію Цёткі арганічна ўваходзяць самыя разнастайныя і рэдкія жанры фальклору — каляндарна-абрадавыя, лірычныя і героіка-эпічныя песні, балады, валачобныя пажаданні, магічныя заклінанні і замовы, галашэнні, «гутаркі», загадкі і г. д. Часта

фальклор знаходзіць водгук у паэзіі Цёткі як рэальнасць, як паўтарэнне нейкіх спрадвечных сітуацый, ён дае штуршок, імпульс для арыгінальнага верша. Такая рэальная сітуацыя, якая адлюстравана ў фальклорных плачах, знаходзіць месца і ў тагачасным жыцці — дзіцясірату выганяюць з дому. У гэтай сацыяльнай карціне-замалёўцы паэтыка, вобразнасць сіроцкіх плачаў стварае як бы другі план, падкрэслівае злітнасць працаўніка-беларуса з зямлёй, заступніцтва, мацярынскі клопат аб ім самой прыроды:

Жыта сіва спаць ця прыме,
Дожджык цёплы шчочкі змые,
Пасцель мякку трава ўсцеле,
Пырнік ножкі ўкрые босы;
Сном забудзешся спакойным,
Вецер вольны спляце косы. (93)

Фальклорны план падмацоўвае публіцыстычную частку верша, дзе паэтэса ад народнай песні ідзе да сацыяльна-філасофскіх абагульненняў, думак аб духоўнай трываласці беларуса, яго ўкаранёнасці ў родную глебу, упэўненасці ў яго шчаслівай будучыні.

Ад верша да верша паэтэса ўсё больш становіцца Цёткай. Шлях ад Гаўрылы з Полацка да Цёткі — гэта шлях да індывідуалізацыі. Узмацненне асабістага пачатку можна назіраць пры параўнанні вершаў «Артыст Трайна» (1906) і «Трагіка» (1909), дзе адна і тая ж тэма ўсёмагутнасці і бессмяротнасці мастацтва гучыць у розных варыянтах. Ад напаўфальклорнага вобраза чарадзея-музыкі паэтэса прыходзіць да пэўнай індывідуалізацыі, да вобраза, у якім, хоць і апасродкавана, выяўляюцца яе асабістыя рысы, перакананні, мары, яе драматычны лёс («Граў бы я многа, ды сіл не хватае, і рвецца за стрункаю струнка»). Фальклорна-песенная паэтыка ўліваецца ў рэчышча асабістага лірызму, фальклорны вобраз разгортваецца, абнаўляецца, узбагачаецца псіхалагічным зместам, нясе на сабе адбітак арыгінальнай асобы.

Цётку — як мастака і як асобу — можна паставіць у адзін рад з Лесяй Украінкай. Нягледзячы на адрозненне індывідуальна-творчых манер, у іх шмат агульнага, перш за ўсё — мужнасць, стаіцызм, грамадзянская дзейснасць і самаадданасць.

Мы не з гіпсу, мы — з камення,
Мы — з жалеза, мы — са сталі,
Нас кавалі у пламенні,
Каб мацнейшымі мы сталі. (35)

Гэтыя словы Цёткі могуць быць характарыстыкай абедзвюх паэтэс. У свой час І. Франко, захоплены мужнасцю, грамадзянскасцю паэзіі Лесі Украінкі, назваў яе «ледзь не адзіным мужчынам ва ўсёй сучаснай саборнай Украіне». Аднак, як сцвярджаюць даследчыкі яе паэзіі (Т. Кузякіна, М. Зероў і інш.), «з усім гераізмам сваіх адчуванняў, з усёй напружанасцю волі, з усім сваім культам нечалавечай сілы і мужных дабрачыннасцей Леся Украінка заўсёды і ўсюды застаецца жанчынай»[1]. Сама паэтэса пра лепшую сваю паэму «Лясная песня» гаворыць недвухсэнсоўна: «А гісторыю Маўкі магла напісаць толькі жанчына»[2]. Тое ж можна сказаць пра большасць вершаў Цёткі, асабліва пра тыя, дзе шчодра выкарыстаны фальклор.

Мужчынская ролевая маска, адчуваецца, цісне, перашкаджае паэтэсе. Будучы па псеўданіму першай кнігі Гаўрылам з Полацка, вымушаная ўжываць мужчынскую форму ад аўтара, паэтэса пачынае гаварыць ад імя скрыпкі, па-жаноцку. То выгляне з-пад мужчынскай світкі хустка і фартух («Дайце хусту мне пікову, дайце беленькі хвартух»). Паэтэса не вытрымлівае ролі да канца, блытае ў вершы мужчынскія і жаночыя формы, не ўжываецца ў маску псіхалагічна. Часам пераход у адным і тым жа вершы ад мужчынскай да жаночай формы робіцца ўсвядомлена, Цётка размяжоўвае мужчынскі і жаночы пачатак у духу міфалогіі. Жаночы пачатак для яе — пачатак стваральны, аб'яднальны, пяшчотны. Паэтэса

Хацела б быць зярном пшаніцы,
Упасць на ніўкі вёскі...
Зазалаціцца, без мятліцы
Даць хлеб смачнейшы трошкі. (33)

Але вось яна становіцца ветрам, пачаткам разбуральным, які ломіць і крышыць старое, будзіць і нясе змены, і адразу пераходзіць на мужчынскі род, мяняе інтанацыю з плаўнай, песеннай на адрывістую, пульсіруючую:

Цёмным віхрам закручуся,
Ўверх на месяц заскачу.
З усёй сілы і размаху,
Як крэсівам, ў звёзды дам...
Я — пасланец, вецер буйны,
Прыляцеў на суд вас зваць! (34)

---

[1] Зеров М. Леся Українка. Киї'в, 1924. С. 29.
[2] Леся Українка. 36. тв.: У 12 т. Киї'в, 1963. Т. Ю. С. 339

Творчасць Цёткі, якая была духоўнай пераемніцай Багушэвіча і папярэдніцай Купалы, Коласа, Багдановіча, у пэўным сэнсе злучае сабой паэзію XIX і XX стст., спалучае традыцыйныя і новыя яе тэндэнцыі. Так, зыходзячы з народнага масавага светаадчування, імкнучыся стаць голасам грамады, паэтэса, з другога боку, не магла не адчуць новых эстэтычных задач беларускай паэзіі, якая, каб не растварыцца ў прозе, застацца паэзіяй, павінна была стаць лірыкай. Ад апавядальнай манеры «верша народнага складу» трэба было прыйсці да псіхалагічнай нюансавасці, тонкасці і глыбіні светаадчування. Ад абагульненага «ролевага» героя — да лірычнай індывідуальнасці. Цётка адна з першых ступіла на гэты шлях.

Наколькі шмат зрабіла Цётка ў сэнсе лірызацыі паэзіі, крышталізацыі лірычнага «я», можна меркаваць хаця б па тым, што малодшая яе сучасніца, Канстанцыя Буйло, адразу, здавалася б, без вялікіх намаганняў і пераадолення матэрыялу стала «чыстым лірыкам», загаварыла інтымна-спавядальнай мовай, выяўляючы непаўторны ўнутраны свет сваёй гераіні. Паэтэса, маючы больш камерны па сваёй прыродзе талент, наследуе адну з плыняў творчасці Цёткі — лірычную. Яе агульнавядомы верш «Люблю мой край», які стаў своеасаблівай «візітоўкай» паэтэсы, вобразна-інтанацыйна ўзыходзіць да верша Цёткі «Сад»: «Люблю мой сад, як расцвітае, як салавей свой трэль вядзе...» Тое, што паэтэса-рэвалюцыянерка лічыла не асноўным і прамаўляла як бы саромеючыся, «на вушка» («мамачка, хачу табе нешта сказаць... дай хіба вушка»), у К. Буйло загучала як вядучы матыў паэзіі.

Адпаведна новаму ўзроўню лірычнага самавыяўлення іншы ў Буйло і падыход да фальклорнай спадчыны. Паэтыка яе вершаў больш далёкая ад фальклорнай. Паэтэсу найбольш прываблівае змястоўны бок народнай творчасці — таямнічая стыхія народных легенд і паданняў — «Русалкі», «Курган», «Кветка папараці» і г. д. К. Буйло інтэрпрэтуе іх у рамантычным кірунку, падкрэсліваючы перш за ўсё незвычайнае, непаўторнае, неспазнана-загадкавае:

Не ўздрыгне, не скалыхнецца возера гладзь люстраная:
Месяц, зоркі залатыя праглядаюцца ў ёй...
І з падводнага палаца пагуляць на сонных хвалях,
Ў бляску месяца купацца вылецеў русалак рой.[1]

---

[1] Буйло К. Выбр. тв.: У 2 т. Мн„ 1981. Т. I. С. 56.я

У сучаснай беларускай паэзіі прысутнасць фальклору адчуваецца нават тады, калі няма прамога наследавання народна-песеннай традыцыі. Часта яна праяўляецца ў сучаснай паэзіі падсвядома — як «памяць» жанру, вобраза-сімвала, як «архетыпы» чалавечай свядомасці. Па назіраннях А. М. Весялоўскага, у паэзіі, нават самай сучасна - наватарскай, захоўваецца «рад нязменных формул», якія далёка распасціраюцца ад сучаснай паэзіі да старажытнай, да эпасу і міфа.

Літаратуразнаўцы вылучаюць так званыя «адкрытыя» формы фалькларызму, што праяўляецца звычайна на ўзроўні сюжэта, вобразнасці, паэтыкі, і формы «скрытыя», дзе фальклор прысутнічае як маральны крытэрый, пэўныя рысы светаадчування. Нас найбольш цікавяць іменна гэтыя, апошнія формы, бо сённяшняе вяртанне літаратуры да фальклору — зварот у першую чаргу да яго маральна-этычных норм, да народнага светапогляду. Гэты зварот быў выкліканы жыццёва важнымі, надзённымі праблемамі, якія ўпершыню так востра паўсталі перад чалавекам XX ст. і для вырашэння якіх неабходна было звярнуцца да вопыту мінулых эпох, да спрадвечных архетыпаў быцця. Пра сутнасць гэтых праблем шмат пісалі і публіцысты, і пісьменнікі, і крытыкі, таму няма неабходнасці паўтарацца. Дакладна гэты паварот у свядомасці літаратуры выказала В. Вярба:

Вяртаюся цераз нягоды
Да ісцін першаадкрыцця,
Да непачатасці прыроды
І таямніцы пачуцця.[1]

Сучасная беларуская «жаночая паэзія» дастаткова далёка адышла ад сумарна-абагульненага напаўфальклорнага вобраза, памастацку тонка выявіла індывідуальна-суб'ектыўныя рысы лірычнай гераіні. Але ў апошні час крытыкі небеспадстаўна сталі гаварыць аб яе празмернай суб'ектыўнасці, камернасці.

На наш погляд, пераадоленню гэтых «дамскіх» тэндэнцый дапамагае зварот на якасна новым вітку да фальклорнай традыцыі. На гэтым вітку найбольш плённае не столькі засваенне народна-песенных прыёмаў паэтыкі, колькі зварот да глыбінных каштоўнасцей народнага светаўспрымання, суаднясенне духоўнага вобліку сучаснай лірычнай гераіні з фальклорна-абагульненым вобразам жанчыны,

---

[34] Вярба В. Выбранае. Мн., 1976. С. 136.

традыцыяй жаночай долі, народнай маралі. Падсветка фальклорным вобразам дапамагае пазбегнуць камернасці, суб'ектыўнай замкнутасці, надае лірычнай гераіні, пры ўсёй яе індывідуальнай непаўторнасці, рысы «родавай» агульназначнасці, праецыруе асабістае на агульначалавечае.

Тут шмат можа падказаць сучасным паэтам творчы вопыт Ларысы Геніюш. У вобліку яе лірычнай гераіні своеасабліва, па-мастацку пераканальна аб'ядноўваюцца абагульнена-родавыя і суб'ектыўна-асабістыя рысы:

Я не спяшаюся. Як сонейка, як дрэвы,
Стаю ля ніў, а нада мной — сусвет.
Дзяды вучылі: добрыя пасевы,
Дзе зернетка і ворыва як след.
Сялянка. Веру ў розум, веру ў працу.
У чарназём. У цёплы дождж з гары.
У думках толькі можна разагнацца,
А на палетках — пачакай пары.[1]

У паэзіі Еўдакіі Лось лірычны вобраз паўстае як бы ў трох вымярэннях. З аднаго боку, ён нясе ў сабе рысы пазачасавага, абстрагаванага, песенна-агульнага вобраза жанчыны, створанага сродкамі фальклорнай ідэалізацыі. Лірычнае «я» тут прысутнічае, але яно фармальнае, гэта, як і ў народнай песні, «я» ўсіх, кожнага. Вобраз увесь у роднай яму стыхіі сімвалічна-песенных сітуацый, за якімі спрадвеку замацаваны пэўныя традыцыйныя значэнні. Напрыклад, вось як у гэтым вершы-стылізацыі «Песня»:

Выйду з хаты, прычыну знайду —
Хоць па дровы, хоць па вадзіцу.
Можа, конь твой спыніць хаду,
Капытом капане зямліцу.
Я дастану сцюдзёнкі яму,
Я дастану вядро, як вока.
І за шыю смялей абдыму,
Грыву перапляту з урокам.[2]

Але паэтэса не здавальняецца рамкамі агульна-сімвалічнага вобраза. У большасці вершаў ён, застаючыся ў пэўнай ступені сімвалічным, атрымлівае часавую і прасторавую канкрэтызацыю. Ад

---

[1] Геніюш Л. На чабары настоена. Мн., 1982. С. 120.
2 Лось Е. Перавал. Мн., 1971. С. 56.

фалькларнай ідэалізацыі яна ідзе да лірычнай тыпізацыі. Так, у вершы «Палачанка» пазачасавая «мадэль» жаночага характару, долі як бы адыходзіць на другі план, у падтэкст, а наперад выступае лёс канкрэтнага жаночага пакалення — суровы, горкі і гераічны лёс жанчыны ваеннага часу. Е. Лось гаворыць ад імя пакалення, нездарма крытыка назвала яе «паэтэсай пакалення». Аднак у некаторых вершах, у тым ліку і ў «Палачанцы», нягледзячы на еднасць лёсу свайго і гераіні, яна размяжоўвае лірычнае «я» і вобраз гераіні, відаць, адчуваючы высокую ступень яго сімвалічнай абагульненасці, умоўнасці.

Можа, ты не такая і белая,
А празвалі бялянкай,
Можа, ты не такая і смелая,
А слывеш партызанкай.
Я з табою расла,
Ела хлеб травяны і бульбяны,
Я з табою была,
Калі ў лес ты ішла, ў партызаны.[1]

Ужо ў вершах такога плана паэтэса шукае сродкі індывідуалізацыі, стварэння непаўторнага характару, адзінкавага лёсу: «Я адзіную, тую знайду». Але нават калі паэтэса гаворыць ад свайго «я», раскрывае асабісты духоўны свет, у вершы прасвечваюць агульны воблік і лёс жанчын ваеннага пакалення і адначасова народна-песенны вобраз. І гэта надае яе лірычнай гераіні асаблівую глыбіню і шматпланавасць.

Цікава разгледзець, як у паэзіі Е. Лось ствараецца індывідуалізаваны, гістарычна-канкрэтны вобраз у межах фальклорнага сімвала, дзе як бы «закадзіравана» спрадвечная жаночая доля. Адзін з такіх сімвалаў, самы распаўсюджаны і любімы ў народных песнях,— бяроза. Ён мае шырокі, устойлівы арэал значэнняў: кучаравая белая бяроза — дзяўчына ў росквіце сіл, маладосці і шчасця, заломлівайце бярозы — уступленне дзяўчыны ў шлюб, засохшая бяроза — удава, нешчаслівая жанчына і г. д. У вершы «Бяроза» Е. Лось запазычвае гэтую сімволіку і народна-песенны прыём раскрыцця характару — псіхалагічны паралелізм. Прычым паралелізм тут адначасткавы, размова ідзе нібы толькі пра бярозу, а «памяць» народна-песеннай сімволікі звыкла нагадвае нам пра другі план паралелізму — правобраз нешчаслівай жаночай долі:

---

[1] Лось Е. Лірыка. Мін, 1975. С. 17.

Сагнулася над шумным бальшаком,
Завеяная пылам і пяском…
Ні белае кары, ні тых Кучар,
Што лічацца увасабленнем чар.[1]

Вядома, верш быў бы звычайнай стылізацыяй, калі б паэтэса абмежавалася гэтым традыцыйным значэннем. Псіхалагічны паралелізм у яе вершы пераўтвараецца ў лірычны падтэкст. Па нейкіх няўлоўных прыкметах (у якіх, відаць, і заключаецца сакрэт сапраўднай паэзіі) мы разумеем, што за сімвалам бярозы стаіць канкрэтны вобраз менавіта жанчыны ваеннага ліхалецця. Гэта на ёй гора і нягоды вайны пакінулі суровы след, знішчылі знешнюю прыгажосць. Але засталася прыгажосць унутраная — хараство самаахвярнасці, вернасці, душэўнай шчодрасці:

Але ж яе ніхто не абмінаў,
Калі свой дом надоўга пакідаў…
Хто ў час расстання смяг, таго яна
Сваім паіла сокам з стаўбуна.
Хто аглядаўся на свой кут здалёк,
Запамінаў яе, нібы урок Айчыназнаўства…[2]

У Е. Лось, В. Вярбы, Д. Бічэль-Загнетавай і іншых паэтэс, чыё дзяцінства абпаліла вайна, выпрабоўваў на трываласць суровы пасляваенны час, мы назіраем, асабліва ў ранняй творчасці, значную абагульненасць вобраза лірычнай гераіні з ухілам да вобраза фальклорна-песеннага. І гэта заканамерна, бо іх дзіцячую свядомасць сфарміравала адчуванне агульнасці, маналітнасці народнага лёсу, укаранёнасці яго ў адвечную родную зямлю, якое асабліва ўзрасло ў гады выпрабаванняў.

Моцнае адчуванне далучанасці асабістага лёсу да народнага быцця, да лёсу пакаленняў, залежнасці ад іх у творчасці Дануты Бічэль Загнетавай. Р. Бярозкін цікава і доказна пісаў аб «арганічнай і натуральнай, быццам дыханне, знітаванасці паэтэсы з народным светам… успрынятым ва ўсім багацці не столькі яго практычна-матэрыяльных, колькі духоўных, культурных, песенна-казачных імпульсаў» [3].

Лірычная гераіня паэтэсы паўстае перад намі як сучасная жанчына з яе надзённымі клопатамі, радасцямі і трывогамі, але і як

---

[1] Лось Е. Лірыка. С. 32.
2Там жа.
[3] Бярозкін Р. Святло і рух // Маладосць. 1977. № I. С. 174.

прадстаўніца роду, гняздоўя, якая імкнецца «гадаваць сваю долю,-дзе канчаецца продкаў мяжа».

Раннія невялікія паэмы Д. Бічэль-Загнетавай «Жывіца», «Жыта», «Буслянка» (у перакладзе на рускую мову больш абагульнена - значна «Гнездовье») — гэта паэмы роду, яго жывучасці, бессмяротнасці (што падкрэсліваецца і назвамі). Паэтэса пункцірна прасочвае тры лініі роду — лінію дрэў, жаночую і мужчынскую лініі ад старажытных вытокаў, якія губляюцца ў прыродзе, ад прадзедаў і прабабак да сваёй сучаснай долі. Яна па-язычніцку пачынае сваю радаслоўную ад дрэў і птушак:

...Не кароткі век наш,
не кароткі.
Дубы — то нашы двайнікі,
то продкі.
Шапочуць пушчы, бары, дубровы
забытым шолахам тутэйшай мовы.[1]

У паэме «Буслянка» метафарычнае параўнанне запалянак (жаночай лініі роду) з птушкамі захоўвае міфалагічнае адчуванне еднасці свету: «На суку дуплаватым з птушанятамі род мой гайдаўся». Гісторыя роду драматычная. Але яшчэ больш драматычная небяспека яе перарванасці і забыцця, разбурэння і запусцення гняздоўя:

Убіраюцца дзеці ў пер'е.
Не бяруць на розум павер'е:
навошта пароць раптоўе —
астуджваць продкаў гняздоўе? [2]

Гісторыя роду, расказаная паэтэсай, набывае глыбіню, спрадвечнасць і дзякуючы таму, што побач з ёй ідзе гісторыя роду, расказаная песняй. Яны пераплятаюцца, дапаўняюць адна адну. Іменна ў паглыбленні гістарычнага кантэксту заключаецца роля шматлікіх стылізацый. У песні-стылізацыі продкі як бы гавораць ад першай асобы, бо песня — іх лёс: «Дзяўчаты і спяваюцца, як песні, у песнях шчасце змешана з тугой».

У россып народных песень, выслоўяў, частушак вельмі арганічна ўліваецца голас паэтэсы, нават цяжка заўважыць, дзе ад харавога прамаўлення Д. Бічэль-Загнетава пераходзіць на сола: «Я да свайго

---

[1] Бярозкін Р. Святло і рух // Маладосць. 1977. № I. С. 174.
[2] Там жа. С. 23.

роду не шукаю броду», «прынёс дахаты на латах латы», «памажы, сястрыца, не жыццё — кастрыца». Адчуваецца, як, ідучы поруч з народным, слова паэтэсы адточваецца, набывае гнуткасць і афарыстычную дакладнасць.

За спіною лірычнай гераіні Д. Бічэль-Загнетавай — воля роду, мноства чалавечых лёсаў, якія абумовілі, падрыхтавалі і накіроўваюць яе лёс. Яна ўключана ў спрадвечны «цуг жыцця», жыве і за іх, продкаў, і яны жывуць у ёй:

Зноў пра бяссмерце паспрабую.
Каб цуг жыцця не разбурыць,
я за Пранцысю, прабабулю,
сустрэну золак у бары.[1]

«Паэмай роду» можна назваць і твор Яўгеніі Янішчыц «Ягадны хутар», хоць тут гісторыя роду прасочваецца не з такой даўніны, адлік паэтэса вядзе з ваеннага часу. Але, як і ў паэмах Д. Бічэль-Загнетавай, чалавек паказаны ў спрадвечных, крэўных, «родавых» сувязях з продкамі і наступнікамі. Каб даць магчымасць пачуць іх галасы, Я. Янішчыц таксама звяртаецца да стылізацыі.

Паэтычную гісторыю роду ў легендарна-гераічным плане, уводзячы ў творы фальклорна-песенную стыхію, піша Валянціна Коўтун («Балада роду» і інш.). Імкненне паглыбіць гістарычную памяць з дапамогай народнай песні адчуваецца і ў маладых паэтэс — С. Басуматравай, Л. Пятруль, В. Аколавай. Звычайна размова аб продках вядзецца імі ў рамантычна-ідэальным ключы.

Цікавасць уяўляе эвалюцыя лірычнай гераіні сучаснай паэзіі ў дачыненні да фальклору. Да прыкладу, паэтычная творчасць Веры Вярбы пачыналася ў рэчышчы народна-песеннай вобразнасці. Адзін з першых вершаў паэтэсы — «Ручнікі» — стаў агульнавядомай, любімай народнай песняй. Гэта вялікі гонар для паэтычнага твора — «стаць песняй у народзе». З соцень падобных вершаў народ беспамылкова пазнае сваё. Дзякуючы якім якасцям «Ручнікі» сталі літаратурнай народнай песняй, тым больш што гэты твор, як і шэраг іншых літаратурных песень, у тым ліку такі «геніяльны прымітыў», як «Катюша» Ісакоўскага, нельга назваць стылізацыяй? Відаць, юная паэтэса, можа, нават неўсвядомлена, нейкім унутраным чуццём спасцігла спрадвечныя законы народнай песні — лаканізм і скандэнсаванасць, контурную вобразнасць, дапасавальнасць да

---

[1] Бічэль-Загнетава Д. Браткі. С. 174.

пачуццяў кожнага чалавека, выяўленне самых агульных чалавечых эмоцый праз спрадвечныя сімвалічныя сітуацыі (дзяўчына мые ручнікі, хлопец пытае броду, што ўстойліва абазначае матывы заляцання). Акрамя таго, паэтэса тонка ўлавіла прынцып меладыкі народнай песні, вызначаны кампазітарам і музыказнаўцам Б. Асаф'евым як «лаканічная інтанацыя, якая дзейнічае на кароткай гукавой прасторы». Дзякуючы гэтай інтанацыі «Ручнікі» як бы самі па сабе загучалі, заспяваліся.

Ёсць у В. Вярбы яшчэ некалькі вершаў фальклорна- песеннага плана, але ў цэлым паэтэса ў адрозненне, напрыклад, ад Д. Бічэль-Загнетавай не пайшла па гэтаму шляху, відаць, збаяўшыся той лёгкасці, з якой паэтычная індывідуальнасць раствараецца ў стыхіі народнай песні. Для В. Вярбы, асабліва на пачатку шляху, важна было знайсці сябе, выказаць сваё, адметнае, непаўторнае. Паэт рамантычнага кірунку, яна пазбягае пройдзенага, паўторнага, імкнецца да новага, нязведанага. Яе не задавальняе традыцыйны, хай сабе і беспамылковы, правераны вякамі вопыт, яна жадае адкрыць свет нанава, каб потым, можа, прыйсці да тых жа высноў, але прыйсці самастойна, па сваёй дарозе:

На пачатку маладосці мілай
Не хачу чужых перасцярог,—
Не лічыце дарагіх памылак,
Не шукайце для мяне дарог.[1]

Паэзія В. Вярбы — рамантычна-парывістая, імпульсіўная, эмацыянальная, непрадбачаная. Паэтэса ідзе па шляху індывідуалізацыі, выяўлення нюансаў, няўлоўных адценняў пачуцця, нетрадыцыйнага погляду на свет. На першы погляд, гэты шлях вядзе ўбок ад народнай песні з яе агульнасцю, безасабовасцю, аб'ектывізаванасцю, традыцыйнасцю. У дачыненні да В. Вярбы здаецца, што так яно і ёсць. Але міжволі ўзнікае сумненне: няўжо ў паэтэсы, якая на пачатку творчага шляху была пазначана такой злітнасцю з песняй, нічога не засталося ад гэтай роднасці? Мне здаецца, што засталося, і якраз у самых індывідуальна-асабістых вершах.

Засталося тое, што ў народнай песні знаходзіцца паза словам,— у мелодыі, у мадуляцыях голасу, у падтэксце. Мы, літаратуразнаўцы, звычайна неяк адмяжоўваемся ад таго, што народная песня

---

[1] Вярба В. Выбранае. С. 116.

з'яўляецца непарыўным адзінствам тэксту і мелодыі, пры вывучэнні фальклорнай традыцыі вылушчваем з песні толькі слова. Але на паэзію ўплывае не толькі, а можа, і не столькі слова, колькі мелодыя — душа народнай песні. Без ключа мелодыі, музыкі не адкрываецца, відаць, і паловы таго, што заключана ва ўстойлівай тэкставай канве фальклорнага твора. У прыватнасці, мы не заўважым своеасаблівай фальклорнай індывідуалізацыі праз мелодыю, знешнюю абстаноўку выканання, пэўныя рытуалы (бо песня, асабліва каляндарная, прыўрочваецца да пэўнай пары года, падзеі, сялянскага жыцця), праз воблік спевака, які ў думках, у пачуццях пад агульнае падстаўляе сваё. Песня — гэта цэлы комплекс дзеянняў, нездарма ў народзе кажуць «іграць песню». У паэзіі няма такіх шырокіх магчымасцей, хоць многія паэты, нават не будучы кампазітарамі і прафесійнымі спевакамі, спяваюць свае песні. Аднак усё ж адзіны інструмент паэзіі — слова, і яе задача выявіць у слове і мелодыю, і традыцыю; і падтэкст, і абставіны і г, д. У вершы тое, што ў народнай песні было мелодыяй, як бы раздвойваецца. Нейкая частка яго перадаецца прамым лагічным значэннем слова, другая частка — інтанацыяй, гукапісам, мелодыяй радка. Вось чаму для паэта так многа значыць правільна ўзяты музычны тон, інтанацыя.

У вершах В. Вярбы музыка ў многіх выпадках іграе асноўную ролю, вядзе думку і пачуццё, прыўносіць у звычайныя, а часам і банальныя радкі асаблівы эмацык цэльны пачатак, які дамінуе над лагічным:

А чайкі волю адкрычалі,
Агонь бязлітасна ачах...
Прымі парыў майго адчаю,
Прымі давер мой у вачах.

Праменныя звязаўшы ніці
Блакітна-зорна на плячы,
Далёка ў тым бяздумным быце
Гарыць святло маёй начы [1]

У цытаваным вершы, інтанацыя хутчэй рамансавая, чым народна-песенная, размова ідзе тут аб самім прынцыпе музычнай дамінанты, які ўнаследаваны ад фальклору. Фалькларысты, напрыклад, вылучаюць у народнай песні так званую *інтанацыйную метафару*, калі адбываецца пэўны разрыў паміж лагічным і

---

[1] Вярба В. Сіняя бухта. Мн., 1975. С. 37.

эмацыянальным момантамі, калі інтанацыя, меладычная фігура гаворыць больш, чым логіка-семантычны змест слова.[1]

Мелодыя, інтанацыя часта дамінуе над лагічным зместам слова і ў паэзіі Д. Бічэль-Загнетавай, Я.Янішчыц, Р. Баравіковай, Г. Каржанеўскай, В. Коўтун, шмат у якіх маладых паэтэс, напрыклад у В. Хамчук, В. Аколавай і інш. Але гэта ўжо асобная галіна даследавання, у якую мы не будзем паглыбляцца. Адзначым толькі, што гэта асаблівасць генетычна звязана з фальклорам—з песенным адзінствам слова і мелодыі.

Чаму песенны, інтанацыйны пачатак мае такое вялікае значэнне для «жаночай» паэзіі? Відаць, справа ў тым, што музыка, інтанацыя непарыўна звязана з эмацыянальнай сферай духоўнага свету чалавека. А па сцвярджэнню псіхолагаў, у абсалютнай большасці жанчын эмацыянальнае, інтуітыўнае пераважае над лагічным (гл. аб гэтым: Дерябин В. Н. Психология чувств. М., 1976). Тут знаходзіцца яшчэ адзін пункт перасячэння «жаночай паэзіі» з фальклорам. Фальклрысты лічаць, што ў народнай песні таксама эмацыянальны пачатак дамінуе над лагічным, рацыянальным, ёсць нават тэрмін «пазалагічнае ў фальклоры».

Эмацыянальнае, пазалатвае ў фальклоры — гэта не толькі мелодыя, але і шмат іншых кампанентаў: розныя неадпаведнасці, алагічнасці, эмацыянальныя эпітэты («бел-гаруч камень», «залатое вядзерца»), кампазіцыйныя прыёмы. Так, часам песня даходзіць да сярэдзіны і зноў пачынаецца спачатку, адкідваючы нешчаслівы варыянт і ідучы да шчаслівай развязкі. Такая купальская песня «А ў сітнічку, ў капытнічку», дзе хлопец рашаецца «ехаць жаніціся», «удоўку брані», і ўжо малюецца карціна нешчаслівага сямейнага жыцця, а потым сітуацыя праігрываецца спачатку і заканчваецца шчаслівым шлюбам з роўняй — маладой дзяўчынай.

Звязаны з пазалагічным пачаткам і прынцып псіхалагічнага паралелізму ў народнай песні, калі эмоцыя скіроўваецца не на прамы аб'ект думкі, пачуцця, а на пабочны, выпадковы, у асноўным на нейкія з'явы прыроды. Гэта робіцца для таго, каб, раскрываючы пачуцці, у той жа час скрыць іх. Вось некалькі прыкладаў «пазалагічнага» ў жаночай паэзіі, звязанага з фальклорам.

На кароткім плячы жураўля
Над калодзежам срэбнай крыніцы —

[1] Гл.: Невзглядова Е. В. Интонация в жанрах музыкального фольклора и мелодика лирического стиха // Русский фольклор. Л., 1974. Т. XIV. С. 189.

Там вядру маладому не спіцца,
Там уніз яно йдзе спакваля.[1]

У цытаваным урыўку з верша В. Коўтун здаецца алагічным спалучэнне «маладое вядро», калі не ўлічваць, што гэта тое ж самае залатое або срэбнае вядзерца з народнай песні, якое, страціўшы бытавую прэдметнасць, стала ўстойлівым сімвалам пошукаў шчасця, кахання. Народны ўстойлівы эпітэт «залатое» не значыць зробленае з золата, ён абазначае ўсё ідэальнае, прыгожае, добрае.

На парадоксе, алагізме, якія генетычна звязаны з фальклорам, пабудаваны многія вершы Д. Бічэль-Загнетавай:

Ішоў вясёлы дожджык
па шашы,
шліфуючы няўзнак
чарэшні, вішні.
І мы з табой
няўзнак
на дожджык выйшлі.
І як ты, дожджык,
мяне ссушыў. [2]

Пачуцці гераіні звернуты як быццам толькі на прыроду, па прынцыпу аднačастковага паралелізму, у якім прыхавана вясёлая хітрынка, што ўтойвае пачуцці гераіні. Народна-песенны паралелізм у паэзіі Д. Бічэль-Загнетавай змяняецца частушачнай асіметрыяй, калі тэмы чалавека і прыроды проціпастаўленыя або як бы незалежныя адна ад адной. Эмоцыя выліваецца на выпадковы, нічым не звязаны з ёю прадмет, і гэта неадпаведнасць паміж пачуццём і прадметам, на які яно скіравана, стварае эфект нечаканасці, парадаксальнасці:

Любы мой,
якія мы з табой
маладыя і зеленавокія.
Самалёты скручвалі
ў сувой белых воблакаў
палотны волкія.[3]

---

[1] Коўтун В. На зломе маланкі. Міг, 1981. С. 61.
2 Бічэль-Загнетава Д. Дзе ходзяць басанож. Мн., 1983. С. 76.
[3] Бічэль-Загнетава Д. Дзе ходзяць басанож. С. 71.

Як мы бачым, зварот да фальклору дапамагае і ў перадачы неардынарнасці, суб'ектыўнасці, непрадбачанасці, няўлоўных і тонкіх пераліваў пачуцця ў жаночай любоўнай лірыцы.

Паэтэсы звяртаюцца да фальклору перш за ўсё з мэтай паўнейшага выяўлення свайго ўнутранага свету, для ўзмацнення псіхалагізму. Зразумела, што «я» народнай песні, вобраз жанчыны ў фальклоры, адрозніваецца ад вобраза лірычнай гераіні шырынёй абагульнення і аб'ектывізаванасцю. На жаль, вобраз жанчыны ў народнай творчасці амаль не асвятляўся; пераважная ўвага фалькларыстаў звернута на паэтыку. А між тым фальклор мае свае сродкі псіхалагізму. У прыватнасці, вобраз жанчыны не агульна-безасабовы, у ім можна вылучыць некалькі вобразаў-тыпаў, створаных часам пункцірна, але выразнымі рысамі, яркімі праявамі характару. Такіх тыпаў даволі многа, за імі ўстойліва замацаваны адпаведныя функцыі, жаночыя лёсы і характары. Вось прыблізная іх класіфікацыя: красная дзеўка (яна ж сястра, дачка); нявеста; замужняя жанчына (жонка, нявестка); маці; свякроў; удава; кума, бабка (у радзіннай паэзіі), жняя.

Звернем увагу, што гэтыя вобразы-тыпы адлюстроўваюць перш за ўсё патрыярхальна-родавыя, сямейныя адносіны, натуральныя, арганічныя сувязі паміж людзьмі. Гэта надае ім своеасаблівую цеплыню, крэўнасць і лірызм, і нездарма сучасная паэзія імкнецца пэўным чынам узнавіць іх.

У працэсе ўзаемадзеяння «жаночай лірыкі» з фальклорам не толькі абагульняецца, набывае родава-гістарычныя рысы вобраз сучаснай лірычнай гераіні, але і абагульнена-фальклорныя вобразы-тыпы, праецыруючыся на індывідуальны характар і лёс, набываюць часава-прасторавую прымацаванасць, непаўторныя чалавечыя рысы. Вядома, гэта адбываецца толькі шляхам псіхалагічнай інтэрпрэтацыі фальклорнага вобраза, а не паслухмянага яго капіравання.

Выклікае здзіўленне тая шматстайнасць воблікаў, якія выяўляюцца пры гэтым, патэнцыяльна закладзеныя ў, здавалася б, адназначна-абагульненых фальклорных правобразах. Для паэтэсы вельмі важна знайсці свой тып, характар, найбольш блізкі яе асобе.

Напрыклад, лірычная гераіня паэзіі Я. Янішчыц набліжаецца да фальклорнага вобраза нявесты, гераіні вясельных песень. Ёй найбольш блізкія матывы пераходу з дзявоцтва ў іншае, жаночае жыццё, матывы развітання з домам, з маці. Ёй спадарожнічаюць народнапесенныя сімвалы ракі, перавозу, кладкі, якія традыцыйна абазначаюць нейкі важны рубеж лёсу, звычайна пераход з аднаго роду, сям'і ў другую. Сімволіка шчаслівага кахання, шлюбу (хлопец

пераводзіць дзяўчыну па кладцы) знаходзіць у паэзіі Я. Янішчыц шырокую і не заўсёды традыцыйную інтэрпрэтацыю. Яна дапамагае перадаць складанасць пачуцця з усімі яго адценнямі— ад шчасліва-захопленых імгненняў («Была кладка хісткая, ледзь не праламалася, сэрцам — сэрцу блізкая ласка адгукалася»; «мяне, нібы палонніцу, ты цераз кладку нёс») да прадчування бяды, няшчасця («па леву ручаньку — масток, па правую бяздонне»). Побач з традыцыйна-фальклорнымі гэтыя сімвалы набываюць і сучасныя значэнні пераходу ад вясковага ўкладу жыцця да гарадскога, балючае адчуванне страты, незваротнасці: «Няма назад ні кладачкі, ні броду». Вобраз ракі, перавозу, кладкі ў народнай міфалогіі і фальклоры мае і іншае, трагедыйнае значэнне, як рубеж, што аддзяляе жыццё ад смерці (міфалагічная рака Сцікс, Лета). Паэзія часта выкарыстоўвае гэты сімвал, у прыватнасці шчымліва-балючы сэнс укладваў А. Твардоўскі ў песню маці: «Перевези меня на ту сторону, на ту сторону, домой...» Блізкія да вобразаў ракі, кладкі ўласна паэтычныя сімвалы Я. Янішчыц — вясло і перавясла, якія адлюстроўваюць і рамантычныя памкненні да новых далячынь, нязнанага лёсу, і моцную душэўную повязь з вёскай, традыцыяй, і пэўную раздвоенасць сучаснага чалавека: «Нясе удаль мяне вясло, вяртае перавясла». Паэтэса ўмее арганічна, без ноты фальшу падключыць свой голас да народнай песні, да традыцыі. Народная песня жыве ў яе вершы, рухае сюжэт, прасвятляе і выяўляе індывідуальна-аўтарскае пачуццё:

Вось і ваколіца прыйшла,
І песня узляцела:
«Сама знайшла,
сама пайшла
Ды за каго хацела...»

Спявае дружна талака
Так, як і мне спявала,—
«На белу ручаньку рука
Сама сабой упала».

Дыханне гордае стаю,
Зап'ю віно вадою
І ў сенцах ціха пастаю
Хоць трошкі маладою.[1]

---

[1] Янішчыц Я- На беразе пляча. Мн„ 1980. С. 59.

Тут стылізаваная народная вясельная песня з'яўляецца як бы ўзорам, да якога лірычная гераіня прымервае свой асабісты лёс.

У Я.Янішчыц, як і ў многіх іншых беларускіх паэтэс, пранікненне, ужыванне ў фальклорны правобраз ідзе паралельна з пазнаннем сябе, адкрыццём уласнага духоўнага свету. У гэтым сэнсе фальклорны вобраз, сітуацыя, напамінак-цытата з'яўляюцца як бы рэзанатарам, узмацняючым паэтычны вобраз. Асабіста-сучаснае перагукваецца з традыцыйным, спрадвечныя фальклорныя сітуацыі і пачуцці суадносяцца з уласным жыццём, эмоцыямі і міжволі вырываецца вокліч здзіўлення: дык гэта ж маё, і я адчуваю тое, што перажылі і выразілі ў песні пакаленні жанчын:

Чуецца песня, мая нібыта,
«Ой, чыё-та жыта,
Чые-та пакосы...»

Здзіўленне блізкасцю таго непаўторнага, што адчувае асоба, з агульначалавечым нараджае непасрэдны эмацыянальны водгук:

І маё нязжата,
І маё няскошанае[1]

Як правіла, вершы Я. Янішчыц не перагружаны фальклорнымі цытатамі, дастаткова аднаго ці двух радкоў, каб традыцыя адгукнулася, загаварыла (у цытаваным вершы — традыцыйная сімволіка нешчаслівага кахання, няўдалага лёсу). Але сімвал гэты, як і іншыя народна-песенныя вобразы-сімвалы, мае патэнцыяльную магчымасць набываць у паэзіі іншыя, больш шырокія, часам супрацьлеглыя традыцыйнаму значэнні. Так, вобраз няскошанага лугу-сенажаці ў адным з вершаў Я. Янішчыц гучыць бадзёра-аптымістычна, як сімвал надзеі на тое, што вёска, народная мова і песня будуць жыць насуперак усім неспрыяльным абставінам.

Старана мая харошая,
Варажэі, сваццi...
Не, не ўсе лугі пакошаны!
Не ўсе сенажаці! [2]

Праўда, не заўсёды фальклорныя цытаты, рэмінісцэнцыі арганічныя ў вершы: часам яны ўжываюцца толькі як антураж для

[1] Янішчыц Я. Ясельда. Мн., 1978. С. 92.
[2] Янішчыц Я. Пара любові і жалю. Мн., 1983. С. 43.

стварэння пэўнага каларыту. У такой ролі яшчэ раз ужыла ўжо цытаванае «Ой, чыё-та жыта, чые-та пакосы» ў вершы «Велясніца» (зборнік «Пара любові і жалю»).

Адна з важных іпастасей лірычнага «я» паэтэсы Я. Янішчыц накладваецца на фалькорны вобраз-архетып дачкі. Праз усю творчасць яе, пачынаючы ад-першага зборніка, чырвонай ніткай праходзіць шчымліва-задушэўны дыялог дачкі і маці, даччына споведзь, прызнанне, пяшчота, віна і боль.

Можна прывесці шмат цудоўных радкоў з вершаў Я. Янішчыц, прысвечаных, звернутых да маці. Справа не ў іх колькасці. Відаць, няма такога паэта, што не пісаў бы пра найраднейшага чалавека. Аднак цяжка назваць паэтэсу (пакольскі размова ідзе пра «жаночую паэзію»), якая б у такой ступені адчувала сябе дачкой. Гэтым псіхалагічным адчуваннем пранізана паэзія Янішчыц. Адчуваннем шчаслівым і балючым, бо той «клубочак з лёну», які дала матуля на шлях дачцы, завёў яе далёка ад дому, адарваў, як і большасць з нас, ад тых найважнейшых спраў, якімі стагоддзі займаліся маці. Таму і «падступаецца да горла клубочак ніткай суравой»:

Я думаю, што дробязь — словы,
Што знічка мой радок,
калі
Ты косіш сена, колеш дровы
І светла молішся зямлі.[1]

Праз маці лірычная гераіня звязана з вёскай, родам, роднай зямлёй, адчувае сябе і іх дачкой.

Лірычнай гераіні Раісы Баравіковай бліжэй эмацыянальна-пачуццёвы, па-язычніцку раскаваны вобраз удзельніцы русальных абрадаў:

У тваім сінявокім абліччы
Я славянскія рысы знайду,
Стань жа сёння маім паляўнічым;
Я сама пад руку пападу.
І ад радасці хмельнае грузны,
Абмінаючы дрэвы і пні,
Прыпадзі да распаленых вуснаў
І ў высокія травы шпурні. [2]

---

[1] Янішчыц Я. Пара любові і жалю. С. 49.
[2] Баравікова Р. Такое кароткае лета. Мн., 1981. С. 66.

Перасякаецца яе індывідуальны духоўны свет і з фальклорным вобразам кумы, гераіні радзіннай паэзіі, або вясёлай удавы, у якой гарэзлівасць і заліхвацкасць змешваюцца з горыччу:

Абміну я тваю жонку,
Абміну і хату,
Падміргну табе з падворку
І паклічу ў мяту.[1]

Цікава параўнаць і метафарычныя пераўвасабленні лірычных гераінь у дрэвы: Я. Янішчыц у бярозу («я да цябе — той вечнаю бярозкай, якой ніхто не змог перасадзіць»); Р. Баравіковай у каліну («ды толькі я — вясноваю калінай—глыбока ўрасла ў сваю зямлю!»). І бяроза, і каліна маюць у фальклоры пэўны характар, нясуць адпаведную функцыю. Яны сімвалізуюць вобраз і лёс маладой дзяўчыны, жанчыны, звязаны з вясельным абрадам, прычым каліна больш спалучана з вегетатыўна-эратычнай магіяй (гронку каліны прывязвалі над клеццю, куды адводзілі маладых). Гэту асаблівасць народна-песеннага вобраза перадае Р. Баравікова ў вершы «Калінавік». Тое, што ў народнай песні пададзена намёкам, сімвалам, паэтэса расшыфроўвае, паказваючы пераўтварэнне белай каліны ў горка-чырвоную як гісторыю раскавана-пачуццёвага, нешчаслівага кахання. Вобразы лірычных гераінь раскрываюцца глыбей, шмат-планавей, падсвечаныя народна-песеннымі вобразамі-тыпамі жанчын і адпаведнымі ім сімваламі. Фальклорныя правобразы адчуваюцца і ў індывідуальных лірычных характарах, створаных іншымі паэтамі. Так, лірычныя гераіні Д. Бічэль-Загнетавай і В. Коўтун бліжэй за ўсё судакранаюцца з фальклорна-абагульненым вобразам жанчыны-маці («Трыпціх калыханкі» В. Коўтун), своеасабліва пераклікаюцца з вобразам жняі ў жніўных песнях: «Серп зублены начамі сніцца, без работы баліць паясніца» (Д. Бічэль-Загнетава).

Фальклорнае светаўспрыманне прысутнічае ў сучаснай беларускай паэзіі часцей за ўсё як маральны крытэрый, ідэальная норма, у якіх індывідуальная, суб'ектыўная свядомасць сучаснага чалавека шукае пацвярджэння сваім духоўным ідэалам. Л. К. Тарасюк у рабоце «Фальклорныя традыцыі ў беларускай паэзіі» адзначае, напрыклад, што ні ў рускай, ні ва ўкраінскай сучаснай паэзіі не назіраецца такой франтальнай, усеагульнай накіраванасці да народнага маральна-ідэйнага вопыту, як у паэзіі беларускай.

---

[1] Там жа. С. 43.

Для яе ўласціва пастаяннае, чуйнае сувымярэнне ўласнага жыцця, эмацыянальнага і этычнага вопыту з агульнародавымі спрадвечнымі маральнымі нормамі, замацаванымі ў фальклоры. Напрыклад, для лірычнай гераіні Я. Янішчыц народны вопыт — тое «сонца найвышэйшай пробы», да якога імкнецца яна, прымярае сябе ў вялікім і малым: у каханні, у працы, у адносінах да людзей і свету і нават у знешнім вобліку, паводзінах:

Вось трывожна вядзерца нясу, як тады,
Як вучыла, нясу. Я нясу, каб суседка
Не сказала, што нават звычайнай вады
Прынясці не умее, не заліўшы сукенку.[1]

Так і ідзе па жыцці, нясе сваё «вядзерца» лёсу пад прыдзірліва-ацэньваючымі позіркамі маці, суседак, аднавяскоўцаў, пад нядрэмным «народным вокам». Часам крытыка папракае паэтэсу ў ідэалізацыі вясковага ўкладу, характараў, у няўвазе да праблем і супярэчнасцей сучаснай вёскі. У гэтых папроках ёсць пэўная доля ісціны, хоць многія творы Я. Янішчыц, асабліва паэмы «Ягадны хутар», «Зорная паэма», абвяргаюць іх. У паэме «Ягадны хутар» якраз даволі глыбока раскрываюцца вясковыя праблемы. Цікава, што яны паказаны не толькі праз лірычныя маналогі гераіні або праз пісьмы, якія атрымлівае яна з вёскі, але і праз фальклор. Паэма літаральна перасыпана народнымі прымаўкамі, выслоўямі, прыпеўкамі. Дарэчы, прыпеўкі, як самы мабільны жанр фальклору, і ўзнімаюць у лаканічнай і вострадасціпнай форме сучасныя супярэчнасці вёскі:

Будзем пець і танцаваць
Рознымі манерамі,
А картоплю выбіраць
Толькі з інжынерамі.[2]

Аднак і адзначаючы ідэалізацыю, трэба ўлічваць асаблівасці, законы паэзіі Я. Янішчыц. У прыватнасці, своеасаблівую, блізкую да фальклорнай, лірычную абагульненасць у адлюстраванні вёскі як народна-песеннай ідэальнай мадэлі свету, дзе пануе гармонія і парадак. Вясковы ўклад, фальклорнае светаўспрыманне прыцягваюць паэтэсу іменна ўстойлівасцю, выкрышталізаванасцю маральных норм, замацаваных у свядомасці як святыня,

[1] Янішчыц Я. Ясельда. С. 42.
[2] Янішчыц Я. На беразе пляча. С. 121.

нязменнасцю народных ідэалаў — тым, чаго так не хапае сучаснаму чалавеку ў імклівым, зменлівым свеце:

Бо тут усё сваёй хадою,
І першы ліст і першы гром,
І певень з поўняй маладою,
І Камарыха з Камаром.[1]

Зварот сучаснай «жаночай» паэзіі да фальклору — гэта не толькі наследаванне, прыцягненне, але і апазіцыя, адштурхоўванне, спроба пераасэнсавання і пераадолення традыцыйнага псіхалагічнага стэрэатыпу жанчыны, жаночай долі. Апазіцыя таксама прадугледжвае шырокае выкарыстанне ў творы фальклору —хаця б для таго, каб было ад чаго адштурхоўвацца. Так, зернем задумы ў паэме Г. Каржанеўскі «Субота» стала народнае выслоўе: «Нядзеля з панядзелкам, аўторак з серадой, чацвер з пятніцай, а субота адна.»

Гэтыя дні і становяцца персанажамі паэмы; яны ў рэчышчы народнай вобразнасці ажываюць, адухаўляюцца, надзяляюцца канкрэтнымі псіхалагічнымі характарыстыкамі, індывідуальнымі лёсамі. І ў той жа час застаюцца сімваламі чалавечых тыпаў, абагульнена- ўмоўнымі «мадэлямі» сямейных пар. Галоўная гераіня — Субота — успрымаецца і як сімвал жаночай адзіноты, і як рэальная сучасная жанчына, калгасны аграном. Знешняе следаванне за фальклорнай канвой (у паэме ўсё сапраўды так, як у прыказцы, як традыцыйна наканавана: і Нядзеля з Панядзелкам, і Аўторак з Серадой, і Чацвер з Пятніцай, а Субота адна) асабліва падкрэслівае палеміку са спрадвечнай наканаванасцю, пафас адмаўлення старых звычак і традыцый. Чаму адной быць як бы непрыстойна, а за мужам, хоць і нягеглым, які «па розуму дзіця», лічыцца нармальным? Чаму жанчына павінна паважаць і любіць чалавека, які гэтага не заслугоўвае? Адным словам, перад гераіняй паўсталі праблемы сучаснай, разумнай, валявой, эмансіпіраванай жанчыны. Калі для лірычнай гераіні Я. Янішчыц прысуд народнай думкі, хоць і суровы, заўсёды справядлівы, этычна апраўданы, то ў паэме Г. Каржанеўскай гераіня адчувае на сабе найперш яго негатыўны бок — рысы коснасці ў традыцыйнай маралі, несправядлівасць і жорсткасць «злых языкоў». Да пафасных маналогаў лірычнай гераіні (праўда, часам занадта прасталінейна-публіцыстычна) далучаецца і голас аўтара:

[1] Янішчыц Я. Ясельда. С. 18.

То не ад жорсткасці!
Іх душы
Круціў ганчарны круг вякоў.
Іх ціскаў лёс
У пальцах дужых
І прызвычаіў да акоў
Старых традыцый. Быццам джала,
Язык пляткаркі вершыць суд.
Жыццё жанчын абмежавала —
Жыццё іх вызваліць ад пут.[1]

Аднак увогуле да праблемы паэтэса падыходзіць не прасталінейна. Яна бачыць і выдаткі эмансіпацыі, складанасць і драматызм лёсу мужнай, свабоднай сучаснай жанчыны, не толькі цяжар традыцыйных «акоў» і «пут» жаночай долі, але і цяжар іх адсутнасці.

У апошняе дзесяцігоддзе ў літаратуры з'явілася цэлая галерэя так званых эмансіпіраваных, незалежных жанчын. Варта назваць і «Паўднёва-амерыканскі варыянт» С. Залыгіна, і «Аповесць без назвы, пачатку і канца» В. Ліпатава, і «Салодкую жанчыну» М. Велембоўскай, і «Спатканні ранкам» В. Бялова (у беларускай літаратуры гэтая тэма ў нейкай ступені закранаецца ў аповесцях В. Гігевіча, Л. Гаўрылкіна, хоць значных, цікавых мастацкіх жаночых тыпаў тут пакуль што няма). Вывады, да якіх прыходзяць аўтары названых твораў, яўна не на карысць модным павевам эмансіпацыі. Маральныя страты, якія адчуваюць «эмансіпіраваныя» жанчыны,— страта дабрыні, пяшчоты, міласэрнасці, «звычайнага» жаночага шчасця — нашмат перавышаюць набытыя ўзамен незалежнасць, службовыя поспехі, вядучае, а часам і дыктатарскае становішча ў сям'і (калі яна цудам захавалася). У «Аповесці без назвы, пачатку і канца» В. Ліпатава жанчына, маральна, рацыянальна падаўляючы мужчын, пакутуе ад уласнай сілы, якая робіць яе ўнутрана мужападобнай, няздольнай адчуваць і прыносіць людзям шчасце. Жаданне бязмежнай волі прыводзіць гераіню В. Бялова да эмацыянальнага растармажэння, маральнай безадказнасці, забыцця мацярынскіх абавязкаў. У асноўным назіранні і вывады пісьменнікаў супадаюць з думкай Талстога, якую ён па- мастацку раскрыў у «Ганне Карэнінай»: «Фемінізм ілжывы, таму што жанчыны адрозніваюцца ад мужчын, а таму ўдасканаленне іх павінна быць іншым».

Тое, што жанчына павінна шукаць іншых, не мужападобных шляхоў да дасканаласці, не парываючы з традыцыяй, са спрадвечнай

[1] Каржанеўская Г. Званы гадоў. Мн., 1979. С. 43.

жаночай доляй, адчулі сёння многія пісьменнікі. Г. Каржанеўская таксама праводзіць гераіню сваёй паэмы «Субота» шляхам пакутлівых пошукаў гармоніі. Спрабуючы самаадданай працай замяніць асабістае жыццё, Субота ўсё ж адчувае, што адно крыло, які бы ні было яно моцным, не падыме ў неба. І вось нечакана для сябе гераіня, якая безапеляцыйна адкідвала традыцыйныя ўстоі і забабоны, шэпча бабуліны замовы, звяртаецца да месяца з просьбай аб звычайнай, традыцыйнай жаночай долі.

На месяц глядзела,
Шаптала закляцце:
— Дай мне знаць,
З кім векаваць,
Маладзічок,
Залаты ражок.[1]

Своеасаблівыя адносіны да традыцыі ў В. Коўтун. Фальклор яна ведае глыбока, глядзіць на яго вачамі не толькі паэта, але і вучонага. Метафарычнасць, адна з асноўных рыс яе паэзіі, грунтуецца звычайна на народнай сімволіцы, паралелізме, парадоксе і г. д. На пачатку творчасці паэтэса, бадай, празмерна захаплялася этнаграфізмам. У наступных яе зборніках выкрышталізавалася ўсвядомленая ўстаноўка на эпізацыю фальклору. Як вядома, песеннага беларускага гераічнага эпасу амаль не захавалася, эпічнае жыве, бадай, толькі ў казках пра волатаў, асілкаў. На аснове народных песень паэтэса імкнецца стварыць героіка-эпічны твор, паказаць народную гісторыю. Вядома, да цэласнага эпічнага палатна яшчэ далёка, аднак з мазаікі песень складваюцца даволі адметныя гісторыка-эпічныя паэмы («Кавалі», «Круча»).

Таіса Бондар увогуле рэдка звяртаецца да фальклору, у яе творчасці дамінуе ўласна літаратурны, індывідуальны пачатак. Аднак у паэме «Рагнеда» паэтэса, відаць, адчула, што паказаць падзеі IX—X стст., часы язычніцтва, немагчыма без дапамогі фальклору — ён адзіны жывы сведка той эпохі.

Але фальклор, на жаль, тут застаецца этнаграфічнай прыгажосцю. Не адчуваецца фальклорнай даўніны часоў язычніцтва, свята Купалле, які яго апісвае паэтэса, другаснае, «залітаратуранае»:

Песню пяюць —
долю гукаюць.

[1] Каржанеўская Г. Званы гадоў. С. 45.

Ціха плывуць
песні над краем,
клічуць усіх
сонцу дзівіцца:
вытчацца міг —
звоняць крыніцы.

Столькі святла,
звонкай сінечы...[1]

У 80-я гады ў літаратуру ўліваецца новае пакаленне маладых паэтэс: Зінаіда Дудзюк, Людміла Забалоцкая, Валянціна Хамчук, Святлана Басурматрава, Валянціна Аколава, Людміла Паўлікава, Людміла Пятруль, Люба Тарасюк, Ніна Гарагляд, Яўгенія Мальчэўская і інш. У большасці гэтых паэтэс творчыя індывідуальнасці яшчэ ў працэсе станаўлення, у вершах пераплятаюцца розныя ўплывы, у тым ліку і фальклорны. Народная песня ўспрымаецца імі ў асноўным непасрэдна-эмацыянальна, радасна ўзнёсла, як сімвал кахання, маладосці, шчасця, і ў гэтым бачыцца ў нейкай ступені зварот да светаадчування 60-х гадоў — ранніх вершаў Е. Лось, Д. Бічэль-Загнетавай, В. Вярбы. Паэтэсы звяртаюцца і да маральна-этычных набыткаў народнай песні — тэмы роду, жаночай долі, мацярынства часта бачацца імі праз прызму народнай песні. Яны ўсведамляюць праз песню сваю далучанасць да роднай зямлі, да хараства і дабрыні, да спрадвечнага.

Жанчыны ў полі песні жалі,
Збіралі словы у снапы.
То спелай радасцю, то жалем
Спявалі ў іх руках сярпы.
. . . .
І я ў сабе адчула сілу
І тую ўбачыла красу,
Што песня ўжо сто год насіла,
А я — свой першы дзень нясу.[2]

У маладой паэтэсы Любы Тарасюк, чый верш працытаваны вышэй, ашчадныя адносіны да народнай творчасці. Фальклорная традыцыя ў яе вершах не навідавоку, не ў цытатах і рэмінісцэнцыях, а ў падтэксце верша, у светаадчуванні лірычнай гераіні. У

[1] Бондар Т. Чырвоны месяц года. Мн., 1985. С. 85.
[2] Тарасюк Л. Смага ракі. Мн., 1983. С. 8.

прыватнасці, вершы з цыкла «Дрэвы роду» сведчаць аб тым, што паэтэса глыбока адчувае і цікава інтэрпрэтуе народна-песенную сімволіку.

Пафас абароны народных маральных каштоўнасцей шмат у чым вызначае ўнутраны змест творчасці маладых паэтэс Людмілы Пятруль, Людмілы Паўлікавай і інш.

Адчуваецца, што імпульс многім вершам Валянціны Акулавай надае мелодыя народнай песні, яе рытмічная, заварожваючая інтанацыя, а часам нейкі радок ці вобраз (вершы «За тым гаем зеляненькім», «Пад гару, пад гараньку» і інш.). У маладой паэтэсы з фальклорным пачаткам звязана найперш інтуітыўнае, падсвядомае. Голас традыцыі, змест фальклорнай сімволікі яна спасцігае не лагічна, а эмацыянальна-інтуітыўна. У некаторых вершах гэта дазваляе стварыць падтэкст, надае шматзначнасць, таямнічасць, недасказанасць (верш «Слізкі бераг, беражок»), У паэтэсы з'явілася і шмат вершаў-стылізацый, дзе яна імкнецца ўплесці асабіста-лірычнае ў агульнанародную песенную канву, што надае інтымнаму пачуццю абагульненасць, тыповасць, гісторыка-рамантычную падсветку. Але часам атрымліваецца і слізганне на паверхні фальклорнага вобраза, цьмянасць, непраясненасць думкі і пачуцця.

На жаль, большасцю маладых паэтэс фальклорная традыцыя засвойваецца яшчэ неглыбока. Адчуваецца, што першавытокі згублены ці забыты, а тое, што засталося, атрымана з другіх рук. Фальклярызм як праява другаснасці — небяспечная з'ява ў маладой паэзіі, бо нараджае інфантылізм, спакусу нядумання, спажывецтва гатовых форм і вобразаў без напружанай унутранай работы па іх пераасэнсаванню. Напрыклад, амаль без змен вар'іруецца ў маладой «жаночай» паэзіі жартоўна-банальны матыў хаджэння дзяўчыны па ягады, сустрэчы там з хлопцам і ў выніку вяртанне з пустымі рукамі:

Як дадому вярнуцца,
Што старым адказаць?
А маліны смяюцца,
Некранута глядзяць.[1]

Чытаючы гэты верш Яўгеніі Мальчэўскай, міжволі ўспамінаеш радкі Р. Баравіковай: «Яшчэ суніцы не паспелі — белыя, а ўжо каторы дзень па іх я бегаю», «Першую сунічку» Л. Пятруль і шмат іншага,

[1] Нашчадкі. Зборнік паэзіі. Міг, 1979. С. 142.

акрамя народнай першаасновы, якая сцерлася пад літаратурнымі напластаваннямі.

Народная песня — усё яшчэ жывая з'ява, яна мае працяг і водгук у рэчаіснасці, уласцівасць раскрывацца новымі гранямі ў новым гістарычным кантэксце. Так, у сучаснай даволі неспрыяльнай экалагічнай абстаноўцы набылі новы, горка-іранічны падтэкст словы вядомай песні: «Ой, рэчанька, рэчанька, чаму ж ты не поўная, з беражком не роўная». Нехта з паэтаў адчуў і абыграў гэта ў вершы, а потым народна-песенная цытата як эфектны прыём стала вандраваць са зборніка ў зборнік. Пры ўсёй чуйнасці да другаснасці не ўстрымалася і Л. Тарасюк, каб не спытаць, чаму рэчанька не поўная. Я. Янішчыц, каб не паўтарыцца, ідзе на хітрасць: запэўнівае, што не спытае аб гэтым: «Я не спытаю, рэчанька, чаму не повен бераг твой» (паэма «Ясельда»), Тут выкарыстана народнае ўменне сказаць, як быццам не гаворачы, па прынцыпу: «Нікому не прызнаюся, што з табой кахаюся».

Часта сувязь з фальклорам толькі дэкларуецца маладымі паэтэсамі («З песняй іду да вас, добрыя людзі»; «Я да людзей пайду. У поле. І навучуся песні там»; «Мелодыю продкаў я нясу ад сяла да сяла» (цытаты з вешаў Ніны Гарагляд)).

Дэкларацыі застаюцца дэкларацыямі, але інтуітыўнае імкненне да народнай песні не падмацоўваецца яе глыбокім веданнем, адчуваннем. У лепшым выпадку бярэцца верхні, ужо абжыты літаратурай пласт фальклору; яго глыбіня, міфалагічныя правобразы не асэнсоўваюцца. У гэтай сувязі хочацца параіць маладым (і не толькі маладым) паэтэсам вывучаць фальклор, народную міфалогію — па зборніках старых і новых фалькларыстаў, па даследаваннях, не баючыся страціць пры гэтым непасрэднасць яго ўспрымання. Варта прывесці ў прыклад С. Ясеніна, які яшчэ застаў жывую фальклорную стыхію, знаходзіўся ў ёй і тым не менш глыбока вывучаў па зборніках, манаграфіях, у прыватнасці штудзіраваў «Паэтычныя погляды славян на прыроду» А. Афанасьева, якія набыў у галодныя гады за два пуды збожжа (значыць, гэта было для яго важней хлеба!). Таму ў творчасці паэта непасрэднасць, эмацыянальнасць, празрыстасць спалучаюцца з вялікай глыбінёй пранікнення ў народнае светаадчуванне, сімволіку, міфалагічныя праструктуры і правобразы. Інтэлектуальнае пазнанне фальклору, як нам здаецца, павінна дапоўніць яго эмацыянальнае адчуванне ў маладой паэзіі. Праблема гэта паўстае не толькі перад маладой беларускай паэзіяй, але і перад рускай і іншымі. Як сведчыць С. Бірукоў, у маладой рускай «жаночай» паэзіі таксама побач з жаданнем пранікнуць у сутнасць фальклорнай свядомасці

адзначаецца павярхоўнасць, літаратуршчына, калі атрымліваецца «нешта сярэдняе паміж лірычнай песняй, Ясеніным і Кальцовым», вершаваны пераказ народных легенд і павер'яў без іх асэнсавання, банальныя, «расхожие» ўяўленні пра народны характар.

Но лишь хмелина тронет —
Пошли дробить опять!
И русскую до боли
Вытягивать, спевать,—

цытуе крытык верш Таццяны Смерцінай як прыклад такой павярхоўнасці, банальнасці.

С. Бірукоў адзначае ў артыкуле, што ў рускай паэзіі «фальклорныя матывы часцей сустракаюцца ў жанчын, якія пішуць вершы... сувязі з фальклорам, характэрныя для жаночых песень, сустракаюцца ў мужчынскіх куды ў меншай ступені» [1]. Раней пра гэта гаварыў Ю. Сураўцаў. Тую ж тэндэнцыю адзначаюць крытыкі ва ўкраінскай літаратуры (у прыватнасці, М. Ільніцкі), беларускія літаратуразнаўцы А. Лойка (артыкул «Калі спявае жанчына»), У. Гніламёдаў (артыкул «Высокі сэнс жыцця»). Адносіны «жаночай» паэзіі да фальклору ў параўнанні з паэзіяй «мужчынскай» адрозніваюцца не толькі «колькасна», але і маюць якасна іншы характар. Так, калі звярнуцца да паэтычнай тэматыкі лірыкі беларускіх паэтэс, то можна вылучыць у ёй некаторыя спецыфічныя праблемы, дзе найбольш выяўляецца жаноцкі пачатак — тэма быту і быцця, кахання і мацярынства, тэма прыроды. Як нам здаецца, іменна ў гэтых аспектах творчасць паэтэс (прынамсі беларускіх) цясней за ўсё пераплятаецца з фальклорам.

Супярэчнасць паміж быццём і бытам, сіняй птушкай рамантыкі і прозай штодзённасці адчувае, бадай, кожная сучасная жанчына, асабліва калі яна — паэт. Але адлюстроўваецца гэта супярэчнасць у паэзіі па-рознаму, што залежыць не толькі ад творчай індывідуальнасці, але і ад уздзеяння нацыянальнай традыцыі. У адным выпадку назіраецца рэзкае, непрымірымае супрацьпастаўленне быту і быцця: «Мы не мыслим алтаря с кострюлей и корытом» (Л. Стуруа). У другім — раздваенне паміж «алтаром» і «карытам», зрэшты, з яўнай перавагай духоўнага, рамантычна-высокага:

[1] Бирюков С. Мир прекрасных превращений (Фольклорные мотивы в современной поэзии)//Лит. обозрение. 1984. № 9. С. 21.

Я с молнией, застрявшей в волосах,
Возросшая из медленного быта,
Одной рукою шарю в небесах,
Другой держусь за мыльное корыто.[1]

(*Л. Тараканава*)

У трэцім — ідэалізацыя быту, узвядзенне яго да быцця:

Над долгом стирки
И шитья
Вознесся свет
Тепла и мира!
И переполнена квартира
Родным порядком
Бытия.[2]

(Л. Шчыпахіна)

У сучаснай рускай паэзіі супярэчнасць паміж жаноцкай сутнасцю, бытавымі клопатамі, прызначэннем маці, жонкі, гаспадыні і самаахвярна высокай місіяй паэта завастраецца, набывае драматычнае гучанне (асабліва характэрна гэта для Б. Ахмадулінай, Ю. Морыц, Р. Казаковай, Л. Васільевай). Гэта асаблівасць узыходзіць, відаць, перш за ўсё да цвятаеўскай традыцыі з яе абвостраным непрыняццем быту, жаночай долі («Мне муж — палач, а дом его — тюрьма!»). Вядома, ёсць і іншая тэндэнцыя, як, напрыклад, у паэзіі Т. Кузаўлёвай, тут размова ідзе пра вядучую дамінанту.

Ва ўкраінскай «жаночай» паэзіі тэма быту і быцця асабліва значнае месца займае ў творчасці Ірыны Жыленкі. Яе «споведзь у вершах» «Дом» — драматычная гісторыя кроўнасці-варожасці жанчыны і дому, вяртанняў і ўцёкаў ад яго. Дом у І. Жыленкі — шматзначны, глыбокі сімвал. Дом як цеплыня, каханне, утульнасць і надзейнасць у ненадзейным свеце: «Дом словно ждал. О, доброе тепло ладоней, что раскрыты для объятий!» Але дом і няволя, спрат, «кокан» для душы, ён адгароджвае лірычную гераіню ад свету, там «нет ни пылинки мировых дорог, бед мировых — ни отзвука, ни звука».

Адгароджанасць, спакойная безмяцежнасць не ў характары паэтэсы, нездарма скразны, ключавы вобраз яе лірыкі — «акно,

---

[1] Тараканова Л. Это — я. М., 1983. С. 31.
2 Наш современник. 1963. № 10. С. 42.

расчыненае ў сад». Гераіня І. Жыленкі з крывёю і болем адрывае ад сябе дом:

Я на себе все это испытала,
когда нечеловечьей болью стало
дом отдирать... Дом, что присох, прибит
ко мне был,— как присохший к телу бинт.[1]

І ўсё лі, нягледзячы на ўмоўнасць, сімвалічнасць вобраза, проціпастаўленне быту і быцця, дому і свету ва ўкраінскай паэтэсы, як нам здаецца, занадта непрымірыма-катэгарычнае: «тот человек — и только — кто в дороге!», а таму неабходна з дому «уйти. Перерасти».

У беларускай «жаночай» паэзіі не сустрэнем такога непрымірымага антаганізму паміж домам і светам, быццём і бытам, паэтычным натхненнем і будзённымі клопатамі, хоць іх супярэчнасць не абыходзілі ўвагай ні В. Вярба, ні Д. Бічэль-Загнетава, ні Г. Каржанеўская, ні Р. Баравікова, ні В. Іпатава. Сімптаматычна, што там, дзе гераіня ўкраінскай паэтэсы з болем і крывёю адрывае ад сябе дом, беларуская — крывёю замазвае ў ім расколіны:

О, як я берагла сваё жытло!
Я трэшчыны замазвала крывёю.
Я ведаю: таму дасюль са мною
І вера, і каханне, і святло.[2]

У беларускіх паэтэс няма погляду на дом, быт як нешта варожае. В. Вярба, напрыклад, нягледзячы на рамантызм светаўспрымання, прымае быт з гумарам як адну з непазбежных граней жыцця, якая не закранае яе чалавечай сутнасці: «Тапіце ж мяне, тапіце ў здаровым мяшчанскім быце!..»

Д. Бічэль-Загнетавай пытанне быцця і быту таксама ўспрымаецца з хітравата-іранічнай усмешкай інтэлігенткі-сялянкі, звычайнай, зямной жанчыны, якая «на свет з'явілася карміць і песціць»:

Хіба я не сучасная жанчына?
А вось маёй адсталасці прычына —
прыёмны мой пакой,
мая дзяржава — кухня,
дзе пры цяпельцы
ў дзежцы цеста пухне.

---

[1] Жиленко И. Концерт для скрипки, дождя и сверчка. М., 1984. С. 15.
[2] Каржанеўская Г. Жыла-была. Мн., 1983. С. 60.

Я дзейнасць пачынаю на світанні.
Дарэчы, філасофскія пытанні:
ці траціць нервы на дзяцей
і мужа,—
не ўзнікнуць,
покуль накарміць іх мушу.[1]

Ведучы размову пра паэзію Д. Бічэль-Загнетавай, крытык Ю. Сураўцаў заўважае, што «паэтэса не хоча паглыбляцца ў... нярэдка канфліктныя адносіны рамантыкі і быту» [2]. Назіранне слушнае, але, на нашу думку, справа тут не столькі ў аўтарскім жаданні ці нежаданні, колькі ў нацыянальным светаадчуванні, традыцыі, атрыманай у спадчыну ад фальклору.

У народнай паэзіі своеасаблівыя адносіны да быту: яна ў аснове сваёй і ёсць паэзія быту. Беларуская народная паэзія асабліва падначалена земляробчаму цыклу, гэта паэзія, калі можна так сказаць, аграрная. Неразрыўна звязана яна з сялянскім побытам: з радзінамі, вяселлямі, пахаваннямі, дажынкамі, калядамі, куццёй, сёмухай і іншымі язычніцкімі святамі, з паэтызацыяй ткацтва, прадзіва, вышывання, млынарства, кавальскай справы, выпечкі хлеба і пірагоў, мыцця і адбельвання ручнікоў, выгану кароў на пашу і г. д.— няма, бадай, такой сялянскай, нават самай, здавалася б, будзённай працы, якая не адлюстравалася б у песні. Таму не вельмі пераканальным здаецца вывад, які робіць крытык П. Ткачэнка: «Народная паэзія валодае ўласцівасцямі адлюстроўваць не ардынарныя сітуацыі ў жыцці чалавека, а моманты, якія выводзяць яго са звыклага, суразмернага жыцця» [3]. Падзеі, якія адлюстроўвае народная паэзія, за выключэннем хіба што балад і ў рускай паэзіі былін, якраз звыклыя, звычайныя, суразмерныя, аб чым гаворыць, напрыклад, сама назва «каляндарная паэзія».

Сітуацыі і падзеі народных песень звычайна адбываюцца з году ў год, у жыцці кожнага чалавека, прыўрочваюцца да пэўных падзей і спраў (нават любоўныя — найбольш да купалля, сёмухі). Фальклорная традыцыя якраз і склалася ў выніку шматразовага паўтарэння, звыкласці абрадаў, падзей сялянскага жыцця, таму, як заўважае Д. Ліхачоў, яе прыцягальнасць не ў навізне, незвычайнасці, а якраз у чакаемым, у паўтораным. У артыкуле «Наша народная беларуская песня» Цётка «распісвае» народныя песні адпаведна момантам рэаль-

---

[1] Бічэль-Загнетава Д. Браткі. С. 100.
[2] Суровцев Ю. Мир души человеческой // Новый мир. 1978. № 5. С. 271.
[3] Ткаченко П. Неубывающий источник//Лит. обозрение. 1983. № 8. С. 26.

нага жыцця, адзначаючы пры гэтым: «Кожнае слова песні малюе частачку нашага жыцця, нашае долі... Вось дзе праўдзівы дакумент нашага жыцця і быцця»[1].

Аднак трэба падкрэсліць, што бытавое ў народнай паэзіі не раўназначна будзённаму. Народ, як заўважыў М. Горкі, любіць рабіць усё святочным, лепшым, прыгажэйшым, чым яно ёсць. Быт селяніна ў народнай песні апаэтызаваны, ідэалізавана-ўзвышаны. Возьмем такую, здавалася б, празаічную справу, як тканне кросен. У народнай песні яно ўстойліва звязана з надыходам вясны, абуджэннем прыроды. Кросны сапраўды распачыналі ткаць вясной («Тут вясна, тут красна, ўсе дзевачкі ткуць красна»). Але сувязь з вясной, з абуджэннем жыцця мела і глыбокі, міфалагічны сэнс, які ўзыходзіў да вобраза Паркі (у славянскай міфалогіі Параскевы, Пятніцы), якая, па павер'ю, прадзе і тчэ само жыццё (дарэчы, кросны зачыналі ў пятніцу). Нават у пазнейшых песнях захаваўся міфалагічны падтэкст, гіпербалізацыя бытавога дзеяння: у ткацтве прымае ўдзел уся прырода — жанчына палотны «на сінім моры пабеліць, да на сухім дубе пасушыць, да ў своечкі пакачае». Вобразы ткацтва, прадзіва як сімвал стваральных сіл жыцця, мастацтва шырока і шматстайна выкарыстаны ў паэме Л. Геніюш «Куфар», у многіх яе вершах:

Так ад калыскі да самой магілкі
жыццё людское выткана было:
квадраты дзён, запоўненыя працай,
між імі — сонца залаты прасвет.
Так роўненька,
так нельга памыляцца,
каб спраўным быў дыван жыцця,
як след.[2]

Мабыць, іменна гэта народна-песенная традыцыя ў спалучэнні з сучасным поглядам на светабудову дапамагла і Д. Бічэль-Загнетавай стварыць у вершы «Кросны» касмічна-гіпербалізаваны і ў той жа час па-сялянску зямны, звычайны вобраз жанчыны-ткаллі, якая разам з сонцам снуе і тчэ саму матэрыю быцця:

Снавала промні
на туманных кроснах
спрадвечная зямная ткалля —

[1] Цётка. Творы. С. 245.
[2] Геніюш Л. На чабары настоена. С. 9—10.

сонца,
матаючы вясёлкавы сувой
на круглы шар зямны,
нібы навой,
маўкліва, засяроджана,
бясконца.
Разгладжваю сівы сувой
далонькай,
не скамячыць бы
ў вечнасці далёкай,
каб ён нашчадкам не быў каляны.
Пакуль у вочы сонцу
можна глянуць:
пакласці на аснову
свой уток —
сцяжынку палявую,
слоў віток...[1]

Бытавыя дзеянні ў фальклоры маюць, як правіла, на другім плане сімвалічнае значэнне, намёк на небытавую, духоўную сферу быцця: ці падмятае дзяўчына двор, ці поіць каня, ці вышывае кашулю, ці мые ручнікі, ці расплятае касу — усё гэта сімвалічныя дзеянні, якія гавораць аб каханні, змене лёсу, падрыхтоўцы да шлюбу і г. д.

Акрамя таго, яны цесна звязаны з рытуалам — і выпечка хлеба, і рытуальнае прыгатаванне страў (каша, клецкі), і выган жывёлы на пашу, і першы ўток, і дажынкі, і многае іншае. Дзякуючы гэтаму бытавым дзеянням надаецца ў фальклоры момант дзейства, святасці. Многія бытавыя справы суправаджаюцца ігрой, рытуальным танцам, песняй, замовамі, абярогамі. Гэты момант народнага разумення працы тонка ўлавіў Я. Колас, сказаўшы пра Антося ў паэме «Новая зямля»: «Працуе, нібы імшу правіць».

Народная паэзія натуральна і арганічна, праз цыклічнасць працоўнага календара, прадыктаванага прыродай, праз рытуал, міфалагічнае светаўспрыманне ўздымае вясковы быт на ступень быцця, звязвае з духоўным. Быт у фальклоры адкрыты, разамкнуты ў прыроду, у сусвет. Сама прырода як галоўная гаспадыня ўручае чалавеку ключы ад зямлі, ад вады, ураджайнасці, размяркоўвае між людзьмі працоўныя клопаты.

Ой, вясна, ды й весенка, ды й весенка,

---

[74] Бічэль-Загнетава Д. Браткі. С. 115—116.

Што ж ты нам прынясла, прынеселка? —
Маладым малодкам — па бердзечку, па бердзечку,
А дзевачкам — па пранічку, па пранічку,
А малым дзеткам — па яечку, па яечку,
А старым дзядкам — па кіёчку, па кіёчку,
Маладым мужчынам — па плужочку, па плужочку,
А хлопчыкам — па пужачцы, па пужачцы.[1]

У фальклоры з яго сінкрэтычнасцю, поліфункцыянальнасцю як бы сціраецца грань паміж матэрыяльным і духоўным, практычным і эстэтычным, працай і творчасцю. Л. Тарасюк адзначае ў вершы гэту характэрную асаблівасць: «Жанчыны ў полі песні жалі, збіралі словы ў снапы». Арганічную рысу фальклорнага светаўспрымання наследуе беларуская паэзія, дзе па традыцыі мастацкая творчасць асацыіруецца з сялянскай працай, вымяраецца яе высокай меркай. У прыватнасці, праз паэзію Цёткі прыйшла ў творчасць сучасных беларускіх паэтэс традыцыя супастаўлення паэтычнай творчасці з працай жняі. Яе «серп займісты», які стаў сімвалам паэзіі поруч з лірай, скрыпкай, дудкай, перайшоў у рукі сучасных паэтэс:

А серп ляціць з тае мяжы,
Дзе маці спехам корміць сына.
У імгненні стоена-адзіным
Цябе хвалюе шэпт: «Скажы!»
І зойме дых, і ўловіць слых,
Што серп чакае рук тваіх.[2]

Фальклорная традыцыя ў паэтычным асэнсаванні быцця і быту знайшла бліскучае літаратурнае ўвасабленне — найперш у паэмах «Яна і я» Янкі Купалы і «Новая зямля» Якуба Коласа. Адгукаецца яна і ў сучаснай паэзіі — у прыватнасці «жаночай», хоць і не заўсёды з належнай глыбінёй. З аднаго боку, паэтэсы драматычна адчуваюць, што паэтычнае, рытуальна- прыўзнятае, адкрытае ў прыроду і сусвет народнае ўяўленне быту паступова губляецца. Сучасны, гарадскі быт адрываецца ад прыроды, ад быцця, замыкаецца ў кухонных сценах і магазінных чэргах. З другога — якраз сучасная трывожная атмасфера жыцця надае асаблівую каштоўнасць дому, ачагу як сімвалу ўстойлівасці, надзейнасці. Бытавыя клопаты набываюць дадатковы сэнс; вобраз гаспадыні дому, захавальніцы ачага вырастае

[1] Веснавыя песні. Мн„ 1979. С. 117.
[2] Коўтун В. На зломе маланкі. С. 12—13.

да вобраза дбайнай, руплівай гаспадыні свету (тут, відаць, адгукаецца ў нейкай ступені і міфалагічны архетып): «Неўладкаваны наш дом чалавечы, ды ў гэтым доме — і я гаспадыня» (Г. Каржанеўская).

У сучасным свеце, дзе найважнейшая праблема — захаванне жыцця на зямлі, захаванне роду чалавечага, барацьба за жыццё і шчасце дзяцей, будучых пакаленняў, жаноцкае, мацярынскае непазбежна спалучаецца з агульначалавечым, з найвастрэйшымі праблемамі і трывогамі сучаснасці.

Вобраз жанчыны-маці, мацярынскае ўспрыманне свету асабліва выразныя ў паэзіі Д. Бічэль-Загнетавай, В. Вярбы, Г. Каржанеўскай, В. Коўтун, В. Іпатавай. Жыццё, шчасце, будучыня дзяцей — тая найвышэйшая мерка, па якой у паэтычным свеце Г. Каржанеўскай вымяраюцца ўсе іншыя каштоўнасці, у тым ліку і духоўнасць, і рамантыка, і паэзія:

Бэз адцвіце — адпяе салавей,
Тэрмін на ўсё вызначае прырода.
Трэба дзяцей гадаваць.
                    За дзяцей
Самае лепшае песні не шкода.[1]

Гэтым самым паэтэса далучаецца па-свойму — па- мацярынску, па-жаноцку — да той гуманістычнай традыцыі літаратуры, якая бярэ пачатак ад Дастаеўскага (герой Дастаеўскага, як вядома, адмаўляецца ад сусветнай гармоніі, калі з-за яе пральецца хоць адна нявінная слязінка дзіцяці). Нездарма вобраз дзіцяці з'яўляецца заўсёды ў тых вершах паэтэсы, дзе ставяцца самыя балючыя, стрыжнёвыя пытанні, праблемы сучаснасці. Праз тэму дамашняга ачага, мацярынства, дзяцінства беларускія паэтэсы выходзяць да тэмы мінулай вайны, барацьбы за мір, праблем вёскі і горада, экалагічнай праблемы, тэмы будучыні — да сапраўднай, без дэкларацый і рыторыкі, сацыяльнасці і грамадзянскасці.

Беларускай «жаночай» паэзіі ўласціва фальклорна- міфалагічнае светаадчуванне жанчыны як маці ўсяго жывога, прамаці свету. Яго ўзнаўляе ў новым сучасным кантэксце В. Коўтун. Напрыклад, у вершы «Трыпціх калыханкі» паэтэса стварае фальклорна-абагульнены, сімвалічны вобраз маці ўсіх часоў. У яе вершы спрадвечная калыханка перарастае ў калыханку-рэквіем, дзе мацярынская любоў і

[1] Каржанеўская Г. Жыла-была. С. 24.

пяшчота паўстае супраць войнаў, зла і разбурэння, за вечнасць жыцця:

Калькаю... калькаю... калькаю...
У белы свет стралу зялёную пускаю.

Палатна з травы вясна мая наткала,
Сінім верасам сарочкі вышывала.
Пад жалезам пакрышыліся кашулі,
Пад ракітамі сыны мае паснулі.

Баю-баю...
Капыты, як бліскавіцы.
Баю-баю...
На мячах і на ствалах раса імгліцца.
Калыханку сярод бору заспяваю.
Ой, зямля мая, калыска,
Баю-баю...[1]

Праз тэму мацярынства «жаночая» паэзія выходзіць і да тэмы сувязі вякоў, гістарычнай памяці, вечнасці. Так, Мелятінскі лічыць, што дзякуючы міфалагічнаму архетыпу «маці—дзіця» «пераадольваецца ўлада часу, адзінкавая свядомасць і асобны лёс уздымаецца да нейкага архетыпу жаночай долі і бессмяротнасці»[2]. У паэтэс не адцягнена-абстрагаваная, а непасрэдная, арганічная, праз дзіця, сувязь з продкамі і нашчадкамі, з вечнасцю: «Якое мне пытанне праз сына вечнасць задала?» (В. Іпатава). Прыняўшы ад мінулых пакаленняў эстафету жыцця, жанчына, даючы выток новаму жыццю, становіцца яго сувязной, жывым звяном у ланцугу пакаленняў. І сувязь пакаленняў яна адчувае «кожнай клеткай», як «жывую сувязь — маці і дзіця» (С. Басуматрава). Вобраз жанчыны — захавальніцы і абаронцы дрэва жыцця — акрэсліваецца і ў творчасці маладой паэтэсы Людмілы Забалоцкай. Назва яе другога зборніка — «Радаводны васілёк» — сімвал незнішчальнасці, спрадвечнасці жыцця. У яе своеасаблівай, блізкай да фальклорнай канцэпцыі быцця «прапамяць» натуральна спалучаецца з празрэннем:

Мы ўсе — зямля...
Мы ўсе прыйшлі з палёў.
Заходзіць сонца.

---

[1] Коўтун В. На зломе маланкі. С. 24.
[2] Мелетинский Е. И. Поэтика мифа. М., 1976. С. 68.

Зойдзем мы таксама.
Сынок,
хай радаводны васілёк
Любві тваёй самотна шэпча:
«Мама».
І ўчую галасы тваіх дзяцей,
Чаромхі пошап,
Вогнішча свячэнне...[1]

Асабліва выразна фальклорныя тэндэнцыі праяўляюцца ў любоўнай лірыцы сучасных паэтэс. Народная творчасць мае велізарны, багаты па настрою, вобразнасці пласт песень пра каханне. Фалькларысты тлумачаць багацце народнай любоўнай лірыкі і тым, што «шлюб па любві быў па тых часах для жанчыны адзінай шчаслівай перспектывай духоўнай свабоды і дабрабыту. Каханне становіцца для яе сапраўды формай сцвярджэння ўсяго чалавечага, грамадска значнага, дзеля чаго павінны быць здзейснены ўсе подзвігі, прынесены ўсе ахвяры і са стратай якой не важнай становіцца страта самога жыцця»[2].

Сучасная «жаночая» любоўная лірыка ідзе па шляху ўсё большай індывідуалізацыі пачуцця, нюансавасці, тонкасці інтымных перажыванняў. Тым самым яна, з аднаго боку, адыходзіць ад фальклорных прынцыпаў паэтыкі, калектыўнага светаадчування, а з другога — як ужо даказвалася на аснове творчасці В. Вярбы і іншых паэтэс, захоўвае і развівае мелодыку, інтанацыю народнай песні, фальклорную сімволіку, падтэкст, якія таксама даюць прастору для індывідуалізацыі.

У народнай песні пра каханне ёсць усё — і першыя нясмелыя заляцанні, прыгляданне, выбар суджанай ці суджанага (прычым адзін з важнейшых крытэрыяў — працавітасць), і шчасце, і трывога, і рэўнасць, і жарт, і слёзы, і нават смерць (што асабліва характэрна для балад). Але, бадай, асноўная прыкмета кахання, як яго разумее народ,— пастаянства, вернасць.

Вернасць пачуццю або парушэнне вернасці ў народнай этыцы паняцці зусім не інтымна-любоўныя, а агульначалавечыя, маральныя. Імператыў вернасці, пастаянства ў фальклоры мае глыбокія маральныя, псіхалагічныя карані. Народная песня абапіраецца на агульнанародную цэласнасць пачуццяў, маналітнасць свядомасці, якая не ведае раздваення: суб'ект тут роўны аб'екту. Літаратура

---

[1] Забалоцкая Л. Радаводны васілёк. Мн., 1981. С. 21.
[2] Давлетов К. С. Фольклор как вид искусства. С. 273.

раскалола маналіт народнай свядомасці, спазнала раздваенне, двайнікоў: «страшно то, что он — это я» (У. Маякоўскі), «чорны чалавек» у С. Ясеніна і г. д.

Але характэрна, што «жаночай» паэзіі раздваенне амаль не закранула. А. Блок адзначаў у размове пра паэтэс, што ім якраз не стае дваістасці, магчымасці паглядзець на сябе збоку. І сумняваўся, ці можа жанчына ў мастацтве «прайсці фаўстаўскі шлях» — г. зн. абняць супярэчнасці, дваістасць быцця, зазірнуць у глыбіні драматычнага, зменлівага свету.

Магчыма, у гэтым сапраўды ёсць нейкая слабасць жанчыны-паэтэсы. Але ў гэтым жа — у гармоніі, пастаянстве пачуццяў — і яе сіла. Драматычнае сутыкненне цэласнасці, пастаянства лірычнай гераіні са зменлівасцю, дваістасцю жыцця і людзей (найперш выбранніка сэрца) — пастаянная тэма жаночай паэзіі, пачынаючы ад Сафо. Яна была адной з самых балючых праблем у паэзіі Лесі Украінкі, у прыватнасці ў паэме «Лясная песня» і своеасаблівай інтэрпрэтацыі «Донжуана». Гэты ж канфлікт пакладзены ў аснову выдатнай паэмы сучаснай украінскай паэтэсы Ліны Кастэнкі «Маруся Чурай».

У беларускай сучаснай інтымнай лірыцы народна-песенны ідэал вернасці пачуццю найбольш ярка ўвасабляецца ў паэзіі Я. Янішчыц і Н. Мацяш. Так, у верш Н. Мацяш «Песня матчынай маладосці» ўводзіцца сама песня — шырокавядомая народная балада пра галубку, якая, страціўшы голуба, «не есць і не п'е, на круту гару ўсё плакаці йдзе». Гаспадар прапануе:

—Ой, ёсць у мяне
Семсот галубоў.
Лятай, выбірай
Па сэрцу любоў.
—Ой, лятала я,
Выбірала я,
Не знайшла такога,
Як страціла я.[1]

Фальклорны твор, уведзены у літаратурную тканіну, уступае ў дыялог з паэзіяй, набывае ўзвышана-сімвалічнае значэнне як ідэал, агульначалавечая норма любові і вернасці. Ён дапамагае выявіць сваё, дае своеасаблівую падсветку непаўторна-індывідуальнаму пачуццю сучаснай жанчыны. Маналог галубкі змяняецца маналогам

[1] Мацяш Н. Ралля суровая. Мн., 1976. С. 49—50.

лірычнай гераіні, адбываецца змена стылістыкі, паэтыкі, памеру верша, але застаецца нязменным ідэал вернасці каханню:

...А на старой бярозе за акном
Кажнюткі ліст імя тваё калыша.
А за парогам кожная сцяжынка
Звіваецца ў дарогу — да цябе.
І што ні міг, сваёй кажнюткай нотай
Святло і цень складаюць гімн — табе.[1]

Ідэал непарушнай вернасці каханню Я. Янішчыц бачыць у вясковых простых кабет — ваенных удоў, у якіх «незваротным промнем зіхацяць на пальцах скамянелыя пярсцёнкі» (верш «Балада вернасці»). У вершы «Усціння» паэтэса расказвае пра вясковую жанчыну, якую пакінуў муж, але яна з непахіснай верай і вернасцю пісала яму лісты, дзе замест папрокаў і праклёнаў было: «Добры дзень, мой законны муж! З прывітаннем законная жонка». Як мне думаецца, У. Калеснік не да канца зразумеў гэтае пачуццё гераіні верша, назваўшы яго «гратэскавай упартасцю» (ЛіМ, 6.X. 1978 г.). Сапраўды, непарушнае пастаянства, самаахвярнасць жанчыны-сялянкі — што гэта? Страта індывідуальнасці, асобы, духоўнае рабства ці нешта іншае? Ці не на гэтай жаночай «упартай» вернасці, самазабыцці, міласэрнасці трымаецца жыццё? Народная рыса характару, як адчувае Я. Янішчыц, набыла асаблівае значэнне ў век фемінізацыі, няправільна зразуметай «свабоды» ад мацярынскіх і жаночых абавязкаў. Яна ўнутрана блізкая самой паэтэсе, якая з вясёлай рашучасцю гразіцца: «пакахаю — не памілую, сто гадоў не разлюблю!» Лірычная гераіня аднаго з вершаў пакутуе, што сучаснае каханне вельмі ўжо плыннае, зменлівае, часовае, што забыты мацярынскі запавет: «на вякі». Прывядзем цалкам гэты верш як адзін з лепшых узораў інтымнай лірыкі Я. Янішчыц, дзе фальклорнае арганічна спалучаецца з сучасным:

Для сваёй адзінае дачушкі
На вякі (вядома ж, на вякі!)
Вышыла матуля мне падушкі,
Лёгкія, як дым,
                  пухавікі.
Вунь яны, прывезеныя з дому,
Хораша цвітуць, як сенажаць. ...

[1] Там жа.

Ты даруй мне, мама, што мілому
Так, як ты, не ўмею мякка слаць.[1]

Былі закіды крытыкі, што гэты верш супярэчыць фальклорнай цнатлівасці пачуцця. Але ж варта ўспомніць, што надзяленне дачкі падушкамі было адной з частак вясельнага абраду, напоўненага эратычна-вегетатыўнай сімволікай, наказам прадаўжэння роду.

Цэласнасць і гармонія жаночай душы вызначае інтымную лірыку Д. Бічэль-Загнетавай. Самавыяўленне пачуццяў, адкрытасць сардэчных парываў цікава спалучаюцца ў ёй з народным хітравата-ўсмешлівым поглядам збоку, які перасцерагае ад залішняй часам у «жаночай» паэзіі экзальтацыі і меладраматызму. Забываючы сябе ў каханні, гераіня ў той жа час пазірае на гэту сябе з мудрай, усёразумеючай усмешкай:

Я маладосць адправіла ні з чым:
не трэба больш вярэдзіць
мне галоўку.
Ты адбыла ўжо тут сваю радоўку,
стаміла...
Дай мне выспацца ў начы.
...Але не адпусціла б, каб прымела,
з вачэй каханых шчырае праменне,
каб сполахам таілася ўваччу
і грэла сэрца мне...
Чаго хачу![2]

Цнатлівасць пачуцця не дазваляе гаварыць аб ім адкрыта, і паэтэса будуе верш на прыёме фальклорна- казачнага парадокса, калі падразумяваецца адваротнае таму, што гаворыцца (верш «Народнае»).

Каханне ў паэзіі Д. Бічэль-Загнетавай, як у народнай песні, не замыкаецца ў асобе, яно разліваецца на прыроду, на гісторыю, на навакольныя прадметы, звязвае чалавека са светам. Закаханыя любяць не толькі адзін другога, але і «сусвет і кожнае цялятка ў статку».

У гэтай паэтычнай метафары (псіхалагічна апраўданай, бо закаханыя сапраўды гатовы любіць увесь свет) адчуваецца далёкі, апасродкаваны водгук вегетатыўна-эратычных міфаў, калі саюз двух людзей сімвалізаваў шлюб неба і зямлі, а сямейныя адносіны пераносіліся на сусвет (бацька — сонца, маці — месяц, дзеці — зоркі ў

[1] Янішчыц Я. Ясельда. С. 44.
[2] Бічэль-Загнетава Д. Дзе ходзяць басанож. С. 84.

велічальных песнях, у чарадзейных казках). Адсюль і сімволіка стыхій (вады, агню, раслін) у фальклорнай любоўнай песні, устойлівыя сімвалічныя матывы капання крыніцы, чэрпання вады, просьба напаіць каня, заломванне бярозы, каліны і г. д. Сімволіка народных песень, балад цікава інтэрпрэтуецца і ў паэзіі В. Коўтун.

Як бачым, у «жаночай» паэзіі як найбольш традыцыйнай (не столькі па форме, колькі па зместу) своеасабліва праяўляюцца, інтэрпрэтуюцца, судакранаючыся з сучаснай паэтычнай свядомасцю, і некаторыя асаблівасці старажытнага фальклорнага, язычніцкага, часам і міфалагічнага светаўспрымання. У прыватнасці, знаходзіць адлюстраванне спрадвечная, міфалагічная сувязь жаночага пачатку з прыродай, калі жанчына лічылася Маці ўсяго жывога, уладаркай прыродных сіл.

Акрамя часта выкарыстоўваемага ў паэзіі, ужо «алітаратуранага» прыёму фальклорнага адухаўлення ў беларускай паэзіі яшчэ жывуць і водгукі архаічнай свядомасці, калі быццам бы знікае граніца паміж «я» і «не-я», жывым і нежывым, размыта грань паміж сапраўдным і паэтычна-ўяўным пераўтварэннем чалавека ў з'яву прыроды.

Так, у вершы Д. Бічэль-Загнетавай метафарычнае параўнанне жанчыны з птушкай прымае форму іх міфалагічнага ўзаемапераўтварэння. Матыў пераўтварэння ў птушку (часцей за ўсё ў зязюлю) характэрны для фальклорных лірычных песень пра долю замужняй жанчыны. У некаторых з іх пераўтварэнне выглядае не толькі метафарай, а як бы рэальнай з'явай, выкліканай міфалагічнай верою продкаў. «З часам сувязь адухаўлення з міфічнымі ўяўленнямі страчваецца, так што ў многіх выпадках цяжка вырашыць, ці міфілагічнае вераванне дало пачатак нейкаму адухаўленню ... ці эпічны настрой фантазіі, выхаванай цудоўным, незалежна ад старажытнага веравання ў сваіх вобразах бессвядома сходзіцца з уяўленнямі старажытнейшых міфаў»[1].

У творчасці Д. Бічэль-Загнетавай таксама часам цяжка вызначыць, што дае імпульс міфалагічнай метафары, вобразу — паэтычнае ўяўленне ці водгук народнай міфалагічнай свядомасці. Але, думаецца, адной паэтычнай фантазіяй цяжка дасягнуць такой роднасці, злітнасці з прыродай, якую мы назіраем у паэтэсы. Пераўтварэнні ў з'явы прыроды тут амаль няўлоўныя, не разлічаныя на паэтычны эфект, ідуць у рэчышчы натуральнай веры продкаў у адзінства і адухоўленасць свету жывога і нежывога. Так, у паэзіі Д. Бічэль-Загнетавай ёсць цікавы вобраз — іерархічна-патрыярхальная

---

[1] Буслаев Ф. И. Народная поэзия. Исторические очерки. Спб., 1887. С. 37

сям'я рэк, дзе Нёман — бацька, галоўны суддзя, прытокі — яго дзеці, а для лірычнай гераіні сёстры, сяброўкі, саперніцы, кожная са сваім лёсам і характарам. Паэтэса, напрыклад, можа атаясамліваць сябе з ракой: «Гаўяй цяку ў Нёман». Або вось так размаўляць са Шчарай, як з сяброўкай: «Ліся ў свой Нёман прывольна, шырока, мне да свайго дакаціцца цяжэй». Яна называе прытокі Нёмана, непрыкметна ўключаючы ў гэты пералік і сябе: «Толькі Нёмну ў палон я здаюся — Котра, Чорная Ганна, Данусся».

Паэтэса імкнецца ўзнавіць страчаную сучасным чалавекам гарманічную еднасць са светам. Жаночай дабрынёй і пяшчотай як бы нанова прыручае прыроду, адчужаную ад чалавека стагоддзямі яе пакарэння:

Грэе ў вуснах кволенькую рунь,
Прыручае жаўранка да рук...
Сон-траву сустрэла:
«Добры дзень!»
Як жывое, туліць да грудзей.[1]

Як гаспадыня свету, па-жаноцку, па-мацярынску, па-дамашняму проста абжывае Сусвет, і ад гэтага з'явы касмічныя, далёкія становяцца незвычайна блізкімі, роднасна-цёплымі: «на далоні маці-мачыхі сонца села»; «на сонечным сцябле расце зямля, ружовая, што кветка барадульніка»; «светлы месячык над вадой марудна п'е сырадой. Ад пены малочныя вушы». Гарманічная, па-народнаму адухоўленая, абжытая касмаганічная сістэма ў паэзіі Д. Бічэль-Загнетавай, дзе філігранная дэталёвасць спалучаецца з шырокім, як бы з касмічнай вышыні, бачаннем свету, нечым нагадвае «избяной космос» Ясеніна:

На маладой планеце многа дзіў
тварылася, а ты мяне збудзіў,
каб азірнулася знутры вакол:
рачулак чыстых
пульсавалі венкі,
вятох рассейваў зоры,
бы з сявенькі...
Радкі цыбулі...
Радочкі сёл...[2]

---

[1] Бічэль-Загнетава Д. Браткі. С. 73.
[2] Бічэль-Загнетава Д. Дзе ходзяць басанож. С. 15.

Звернем увагу на гэтыя «радкі» і «радочкі» — вокамгненнае, кінематаграфічнае пераключэнне з буйнога плана на панарамнае бачанне! Народны погляд на свет, фалькрорныя элементы паэтыкі спалучаюцца ў Д. Бічэль-Загнетавай з сучаснай, вытанчанай літаратурнай тэхнікай верша.

Трэба зазначыць, што «прыручэнне свету», мацярынская пяшчота да ўсяго жывога — арганічная рыса не толькі паэзіі Д. Бічэль-Загнетавай, але і В. Вярбы, Г. Каржанеўскай, Я. Янішчыц, Р. Баравіковай і іншых беларускіх паэтэс.

Гучыць у сучаснай «жаночай» паэзіі і старажытны, міфалагічны матыў чарадзейства, магіі, узнікае, асабліва ў лірыцы кахання, вобраз жанчыны-чараўніцы. Ён мае глыбокія карані ў народнай міфалогіі, у пазнейшай народнай паэзіі, хоць з часам наіўная вера ў магію знікае. «Чорны бровы, вочы кары — усе мае чары»,— гаворыць дзяўчына, якая «прычаравала» хлопца прыгажосцю. Цікавае назіранне Ю. Сураўцава, што «матыў варажбы і чарадзейства з часоў Ахматавай і Цвятаевай настолькі ўласцівы жаночай лірыцы, што, відаць, пра яго варта гаварыць як ужо пра асобную жанравую разнавіднасць». Аднак цяжка згадзіцца з крытыкам, што гэты матыў «не фальклорны па сутнасці, хоць вельмі часта выкарыстоўвае сімволіку, эмблематыку і рытміку фальклору»[1]. Прынамсі, у беларускую паэзію матыў чарадзейства прыйшоў не ад Ахматавай і Цвятаевай, а з фальклору, яго першасная, фальклорная існасць адчуваецца і зараз. Замовы, прысушкі, адсушкі, заклінанні, магія слова, зёлак, вады, агню шырока прадстаўлены ў сучаснай «жаночай» паэзіі — найперш у Н. Тулупавай, Д. Бічэль-Загнетавай, Я. Янішчыц, Р. Баравіковай. Іншая справа, што сваім паходжаннем паэзія звязана з магіяй, чарадзействам — паэтычнае слова, прамаўленне само па сабе блізкае магіі, унушэнню.

Матыў жаночага чарадзейства ў сучаснай паэзіі часта асвятляецца лёгкай усмешкай, самаіроніяй. Д. Бічэль-Загнетава, напрыклад, у цыкле «Водар і шолах» паэтычна даследуе магічныя, лекавыя ўласцівасці траў — скочак, зязюльчынага лёну, любісніку, балвану, цвінтарэю і г. д. і лагодна-ўсмешліва пытае каханага пра «эфект» уздзеяння на яго чарадзейных зёлак:

Букеты цвінтарэю
назбіраю.
Калі з'яўлюся,

[1] Суровцев Ю. Мир души человеческой // Новый мир. 1978. № 5. С. 298.

сэрца замірае?
Хай замірае,
аж пакуль да раю.
Пі цвінтарэй,
кахай
і не старэй.[1]

Але паэтэса і ўсур'ёз успрымае лекавае і чарадзейна-выратавальнае ўздзеянне траў і кветак — найперш на душу чалавека: «Ва мне ратуйце пяшчоту, кветкі!» Больш таго, яна лічыць, што іменна «прыроджаная вера ў травы радзімы, у яе падножжа» дапамагла нашаму народу загаіць раны войнаў, выжыць і захаваць душу сярод «сусветных папялішчаў».

На жаль, з часам міфалагічны матыў чарадзейства, магіі ўсё больш ператвараецца ў паэтычны штамп, упрыгожанне і становіцца абыходкавым атрыбутам модных шлягераў. Тым каштоўней узнаўленне сапраўднага, першаснага значэння гэтага матыву, які адлюстроўваў у старажытнасці складаныя адносіны чалавека з навакольным светам, яго роздум над з'явамі жыцця, непрытворную веру ў магічную сілу слова. Сучасная жанчына-паэтэса як бы «прыпамінае» свае былыя навыкі магіі, але не столькі для таго, каб прычараваць каханага, колькі каб гэтым чарадзействам слова вылечыць і выратаваць свет, які захлынаецца ад драматычных супярэчнасцей, ад войнаў і болю:

Ды ці не трэба зёлак тых,
Каб апаліць нямыя душы
Ад здрады, страху, раўнадушша,
Ад пошасці і нематы?
Ды ці не трэба чараў тых,
Што ўсё параненае лечаць,
Што падымаюць зноў масты
Над памяццю асохлых рэчак?
Ды ці не трэба палуслоў,
Каб не асмягла сэрца сына?[2]

У творчасці В. Коўтун фальклорна-міфалагічны матыў у спалучэнні з вострасучаснай праблематыкай набывае высокае грамадзянскае гучанне.

---

[1] Бічэль-Загнетава Д. Браткі. С. 180—181.
[2] Коўтун В. На зломе маланкі. С. 13.

Што даюць, дакладней, могуць даць паэзіі элементы міфалагізму, архетыпы спрадвечнага светаадчування?

Па-першае, глыбінны, абагульнена-сімвалічны падтэкст, калі праз знешні слой вобраза прасвечваюць яго першасныя, далёкія значэнні.

Па-другое, шырыню агульначалавечага, гістарычнага кантэксту, выхаду з сістэмы пэўных прасторава-часавых каардынат, магчымасць адчуць бессмяротнасць і вечнасць чалавечага духу. Тут варта нагадаць выказванне Т. Мана аб тым, што «калі ў жыцці чалавецтва міфічнае ўяўляе сабой раннюю і прымітыўную ступень, то ў жыцці асобнага індывіда гэта ступень позняя і сталая» [1].

У сучаснай «жаночай» паэзіі пазначыліся два асноўныя прынцыпы падыходу да фальклору. Вядома, яны не праяўляюцца ў чыстым выглядзе, іх можна вылучыць толькі з пэўнай доляй умоўнасці, як пераважную тэндэнцыю.

Адзін з гэтых шляхоў да фальклору пралягае праз кніжную культуру: яна з'яўляецца першасным імпульсам творчасці паэтэсы, праз яе апасродкавана ўспрымаецца фальклорная традыцыя. Гэты шлях да фальклору бярэ пачатак у творчасці М. Цвятаевай і Г. Ахматавай, якія, ствараючы непаўторны, індывідуальна-асабісты паэтычны свет, звярталіся (кожная па-свойму) і да народна-песенных крыніц.

У сучаснай беларускай паэзіі зварот да фальклору праз кніжную традыцыю ў найбольшай ступені ўласцівы Н. Мацяш, Р. Баравіковай, Л. Філімонавай і іншым паэтэсам. Шматвяковая кніжная традыцыя, літаратурныя асацыяцыі ўздзейнічаюць нават на тыя вершы Н. Мацяш, дзе ёсць прамое ўказанне на іх народную аснову. Так, у верш «Тры дудкі» «чароўныя дудачкі» прыйшлі не прама «з мамінай казкі», як указвае паэтэса. Яны прарабілі доўгі шлях; за імі — багацейшая літаратурная традыцыя, якая фальклорна-казачны вобраз чарадзейнага музычнага інструмента паяднала з высокім, умоўна-літаратурным сімвалам мастацкага слова, паэзіі. Шматзначнасць, багацце сэнсавых адценняў гэтага фальклорнага вобраза, набытыя за час літаратурнага бытавання, даюць паэтэсе свабоду яго асацыятыўнай інтэрпрэтацыі, індывідуальна-творчага пераўвасаблення:

У першую дудку
                                        таямнічага слова падзьму —
Высыхае слязіна;

---

[1] Цыт. па кн.: Осетров Е. Апология фольклора // Вопр. лит. 1978. №. 5. С. 68.

Паднясу другую да вуснаў —
і ўсміхацца гатова;
А на трэцяй зайграю —
смех паклоніцца нізка слязе
За спатканае шчасце.[1]

Паэтэсе Н. Мацяш уласцівы ў першую чаргу вытанчанасць, духоўнасць, высокая філалагічная культура, якая пераўтварае, надае высокі кніжны стыль фальклорным вобразам і матывам.

Асабліва выразна тэндэнцыя звароту да фальклору праз кніжную культуру праяўляецца ў творчасці Р. Баравіковай. Удалае, арганічнае спалучэнне ўласна літаратурнага і фальклорнага пачаткаў асабліва характэрна для цыклаў «З размоў вясёлай удавы», вершаў «Наша вуліца каруселіцца», «У цябе, любы мой, карабель» і інш. Шмат у якіх «фальклярызаваных» творах літаратурны пачатак яўна дамінуе над народна-песенным. Так, у вершы Р. Баравіковай «На балконе» традыцыйная фальклорна-сімвалічная сітуацыя (дзяўчына поле кветкі ў гародзе, палівае іх, размаўляючы з суседам-хлопцам) набывае літаратурна-іранічнае адценне. Гэты сучасны, гарадскі гарод, размешчаны на балконе, каб ніхто не змог кінуць у яго камень, з'яўляецца ўмоўна-літаратурным сімвалам паэтычнага «гароду» («высока мой гарод»).

Вобраз госця — скразны ў творчасці Р. Баравіковай — мае літаратурнае паходжанне, бярэ выток з паэзіі Г. Ахматавай. Аднак ён ужо не ўспрымаецца як прамое літаратурнае запазычанне, паколькі знайшоў у вобразнай сістэме беларускай паэтэсы індывідуальна-творчае пераўвасабленне, набыў нацыянальна-фальклорны каларыт:

Прасі, мой госць, садзі за стол заручын
крылатых дружак з тых, што галасней,
бо толькі птушкі голасам сугучны
і сэрцу, і абдымкам, і вясне...[2]

Іншы раз гэта аглядка на літаратуру, калі фальклорны вобраз бярэцца «з другіх рук», абарочваецца не толькі другаснасцю, але і «гранічнасцю», бо фальклор сам па сабе — гэта па-мастацку пераўтворанае жыццё. Так, у вершы «Вось і стала я разлучніцай» і сюжэт, і сам прынцып мастацкага вырашэння, і вобразнасць, інтанацыя ідуць не «з бабуліных песень», як гаворыць у падзагалоўку Р.

---

[1] Мацяш Н. Удзячнасць. Мн., 1973. С. 13.
[2] Баравікова Р. Такое кароткае лета. С. 45.

Баравікова, а з «фальклорнага» верша Г. Ахматавай, які пачынаецца: «Муж хлестал меня узорчатым вдвое сложенным ремнем...»

...Лепш пайшла б ужо за ключніка,
за замкамі каб трымаў,
за варотамі дубовымі,
на ігрышча не пускаў,
кулакамі каб пудовымі
раз у тыдзень перазаў.[1]

Другі спосаб асваення фальклорнага матэрыялу, які знайшоў «класічнае» ўвасабленне ў творчасці Цёткі,— гэта шлях як бы знутры фальклору, ад народнай творчасці да літаратуры. Тут няма размежавання на фальклорнае і ўласна літаратурнае, запазычвання асобных народна-песенных матываў і прыёмаў; фальклор як традыцыя, як вобразная сістэма цалкам арганічна ўліваецца ў мастацкі свет паэтэсы. Гэты від фальклярызму асабліва выразна праяўляецца ў творчасці Д. Бічэль-Загнетавай, уласцівы ён і В. Коўтун і Я. Янішчыц. У рускай «жаночай» паэзіі па гэтаму шляху ідуць В. Фокіна і Л. Тацьянічава.

У творчасці Д. Бічэль-Загнетавай у пераўтвораным выглядзе праступаюць усе жанры і віды фальклору: і песні, і загадкі, і легенды, і элементы казкі, замовы, і нават своеасаблівыя «праклёны» («каб твае салодзенькія губы ад маіх яшчэ пасаладзелі»), і водгукі міфа. Але ўсё гэта настолькі арганічна зліваецца з уласным паэтычным светам, ператвараецца ў ім, што не бачна ніякіх «швоў» і трэшчын паміж фальклорным і ўласна літаратурным. Народная ўгрунтаванасць, арганічнасць і цэласнасць светабачання ў большасці вершаў Д. Бічэль-Загнетавай шчасліва спалучыліся з артыстызмам, лёгкасцю, вытанчанасцю літаратурнай формы. Паэзія В. Коўтун наскрозь пранізана фальклорнай сімволікай, народна-песеннай вобразнасцю, у ёй жывуць паўнакроўным жыццём устойлівыя баладныя, песенныя сімвалы, алегарычныя вобразы (крыніца, вядзерца, сярпок, падкова і г. д.). Гэта дапамагае паэтэсе стварыць гістарычны кантэкст, спалучыць сучаснае з мінулым. Народна-песенны сімвал становіцца яркай паэтычнай метафарай («над сынамі матулін зязюліцца плач»), пераўтвараецца ва ўзбуйненую, экспрэсіўную, дынамічную вобразнасць, блізкую да вобразнасці баладнай, былліннай: «На акрываўленых папарах яны ляжаць, як на шчытах» — так, з

[1] Баравікова Р. Слухаю сэрца. Мін., 1978. С. 17.

гістарычна-легендарнай падсветкай убачыла паэтэса загінуўшых камісараў.

Фальклорны сімвал дапамагае паэтэсе стварыць уласна паэтычны вобраз афарыстычна, намёкам і ў той жа час паўнакроўна, шматзначна. Вось як па-народнаму глыбока паказвае паэтэса ўспрыманне Цёткай ахвяр першай сусветнай вайны:

Перавозы маёй маладосці гараць.
Перавознікі ціха на сенніках спяць.
Дзе пад крыжам чырвоным гарача ляглі,
Дзе пад свежым, сасновым —
у голай зямлі.[1]

Праўда, часам паэтэса занадта абцяжарвае верш фальклорнай сімволікай і для расшыфроўкі яго патрабуюцца спецыяльныя веды па фальклору. На другім шляху паэтэс падсцерагае свая небяспека: калі няма ўзвышэння над матэрыялам, індывідуальна-творчага пераасэнсавання яго, яны пападаюць у палон фальклорных вобразаў, механічна ідуць за імі. Тут можна назваць некаторыя стылізацыі В. Коўтун: «За сямю замкамі...» (з балады «Круча»), «Хомкава жонка» і інш. Відаць, стылізацыі правамерныя, калі ў іх уносіцца індывідуальна-аўтарскі пачатак, погляд на свет.

У Я. Янішчыц, напрыклад, сярод цікавых стылізацый сустракаюцца і такія вершы, як «Заручыны», які капіруе шырокавядомую рускую песню «Матушка». У іншых беларускіх (і не толькі беларускіх) паэтэс верш, трапляючы ў магутнае «сілавое поле» фальклору, слізгае па яго паверхні, капіруе песенную «канву» вобраза, думкі, сітуацыі, задавальняецца традыцыйным развіццём тэмы. Як нам думаецца, у сучаснай паэзіі набліжэнне да фальклору немагчыма без яго «пераадолення», трансфармацыі.

Сучасная беларуская паэзія, у тым ліку «жаночая», настойліва імкнецца да сінтэзу фальклорнай і літаратурнай традыцыі. Іменна дасягненне гэтага сінтэзу абяцае ў будучым значныя паэтычныя адкрыцці. Але гэта вельмі складана — «паяднаць чуйнасць да святынь агульначалавечага падання і ўнутраную вызваленасць з яго бессвядомай масы» (Т. Ман). Арганічны сплаў дасягненняў сусветнай культуры, кніжнасці, інтэлектуалізму з фальклорнай непасрэднасцю і лірызмам для беларускай «жаночай» паэзіі яшчэ наперадзе, зараз можна гаварыць аб больш ці менш удалых спробах яго дасягнуць.

---

[1] Коўтун В. На зломе маланкі. С. 101.

* * *

Сучасная паэзія намацвае розныя падыходы ў асваенні фальклорнага багацця — ад прамога цытавання, стылізацыі да псіхалагічнай інтэрпрэтацыі, паэтычнага міфатворства і інш. Плённасць кожнага з іх залежыць найперш ад ступені таленту аўтара, меры яго духоўнай далучанасці да народнага. Часам нечаканы мастацкі эфект дае прамое цытаванне народных песень, іх кантамінацыя. Напрыклад, у вершы Я. Янішчыц «Дзве песні» аб'яднаны дзве фальклорныя стылізацыі — песні маці і дачкі. Пастаўленыя побач, яны як бы атрымліваюць адна ад другой дадатковы эмацыянальны зарад. Адбываецца драматычны дыялог двух духоўных светаў, двух пакаленняў, двух розных лёсаў. Шырока і дарэчы выкарыстаны прыём цытавання ў паэмах Н. Тулупавай «Дабрадзея» і «Гарывада».

Апора на традыцыйную фальклорную сімволіку, устойлівыя народна-песенныя матывы дазваляе ў сучаснай паэзіі скрыжаваць пункты погляду людзей розных эпох, павялічыць эмацыянальную сілу паэтычнага выказвання, паглыбіць часавы кантэкст, затрымаць непераходнае, вечнае ў плынным, нявечным. Канкрэтны паэтычны вобраз, праецыруючыся на вобраз фальклорны, набывае шырокі, абагульняючы, часам міфалагічны сэнс. Усё гэта прыносіць багаты плён сучаснай паэзіі.

Але зварот да народна-паэтычнай творчасці, нягледзячы на яго вонкавую лёгкасць і даступнасць, вельмі складаны і цяжкі працэс, які патрабуе ад паэта вялікай тактоўнасці і беражлівасці, эстэтычнага густу, майстэрства, а перш за ўсё глыбіні і багацця ўласнага паэтычнага свету.

Часта фальклорнае запазычваецца механічна, без яго асэнсавання і глыбокага разумення, як нешта знешняе, фармальнае. Ёсць у вершах некаторых нашых паэтэс такая «дамская» рыса, як выкарыстанне фальклорнай сімволікі, вобразнасці ў якасці ўпрыгожання, прымерканне іх да свайго паэтычнага гардэроба як моднай біжутэрыі. Адсюль — мноства стылізаваных лубачных горкіх калін і рабін, русалак і вянкоў, ранішніх і вячэрніх заранак і росаў, шэрых зязюль, што пырхаюць са зборніка ў зборнік: «Над слядамі маёй маладосці недзе плачуць зязюлі ў бары», «зязюляй шэрай закуваю», «з русалкаю у мячык гуляе лёгкі матылёк», «шчасця ненадзейнага вянок», «Я — рабіна... буду ў горкай чырвані спялець», «калінай ступлю на сцежку тваю» і г. д. У фальклоры пры яго высокай мастацкасці няма знешніх упрыгожванняў, нічога выпадковага,

неабавязковага. За кожным з фальклорных вобразаў, сімвалаў стаіць магутны пласт векавога народнага вопыту, паняццяў, вераванняў, радасцей і бед.

Перш чым накладваць новы мастацкі слой на карціну жыцця, створаную народнай творчасцю, трэба як бы рэстаўрыраваць, апазнаць і зразумець фальклорныя праструктуры і правобразы. Таму на сучасным этапе літаратурнага развіцця не ўяўляецца плённым засваенне знешніх фальклорных атрыбутаў без пранікнення ў глыбіню народнага светаўспрымання, без філасофскага асэнсавання яго. Фальклярызм у сучаснай літаратуры ўсё больш становіцца паказчыкам не толькі непасрэднасці, але і філасафічнасці, інтэлектуалізму.

У творчасці сучасных беларускіх паэтэс асваенне фальклору ў асноўным ідзе ўшыркі. Выклікае трывогу чыста эмпірычны, эмацыянальны зварот да фальклору, што часам пагражае спрошчанасцю і павярхоўнасцю. Калі ў 60—на пачатку 70-х гадоў непасрэдна-інтуітыўнае спасціжэнне народнага светаадчування, фальклорна-міфалагічных вобразаў, суаднясенне іх з асобай сучаснікаў, праблемамі іх духоўнага жыцця ў паэзіі Е. Лось, Д. Бічэль-Загнетавай, В. Вярбы, Я. Янішчыц і іншых было сапраўдным паэтычным адкрыццём, то зараз адчуваецца і некаторая другаснасць, «халастыя» правароты ранейшых тэм, вобразаў, ракурсаў. Непасрэдна-інтуітыўнае адкрыццё фальклорнай стыхіі, глыбінных пластоў народнага жыцця чакае свайго шырокага сацыяльнага асэнсавання, глыбокіх філасофскіх вывадаў. Думаецца, што беларускім паэтэсам гэта пад сілу, бо жывяць іх творчасць глыбокія і чыстыя крыніцы народнага слова.

АД МІФА ДА МЕТАФАРЫ

Для старажытнага чалавека было характэрна адухаўленне прыроды. Чалавек на адносна ранняй стадыі гістарычнага развіцця не адрозніваў сябе ад навакольнага свету, і таму для яго не існавала мяжы паміж жывым і нежывым. Прыродным з'явам надаваліся тыя ж рысы, якія былі ўласцівы яму самому. Анімізм, г. зн. адухаўленне, ажыўленне матэрыяльнага свету, прыроды, быў адным з асноўных прынцыпаў міфалагічнага мыслення, якое панавала на першай стадыі асваення чалавекам рэчаіснасці.

У старажытнасці людзі верылі, што прадметы рэчыўнага свету могуць пераўвасабляцца, напрыклад, у жывёл, або наадварот. Вера ў пераўвасабленне захавалася ў беларускіх народных казках, дзе герой лёгка ператвараўся ў камень або ручай і да т. п.

Атаясамленне прыроднага і духоўнага прыводзіла да ўсталявання веры ў магчымасць падобных метамарфоз.

«Заўважым, што ў свісце вятроў і выцці буры прастадушнаму язычніку чуліся песні духаў, а ў вычварным палёце воблакаў і ў завейных віхурах бачыліся іх скокі і вясельная весялосць»[1]

Міфалагічнае мысленне, вера ў магчымасць пераўвасабленняў, адэкватнасць з'яў арганічнай і неарганічнай структуры паступова, з развіццём цывілізацыі, змяніліся матэрыялістычным разуменнем свету. Прызнанне свядомасці чалавека вышэйшай формай існавання матэрыі, прызнанне першаснасці матэрыі прывяло да разбурэння міфалагічных уяўленняў аб светабудове.

Светапоглядныя змены прывялі да змен у мастацкім асэнсаванні рэчаіснасці, у паэтычнай сістэме адлюстравання, у спосабе мастацкага мыслення. Міфалогія як пануючая светапоглядная і эстэтычная сістэма знікае, пакінуўшы багатую мастацкую спадчыну.

Аднак асобныя міфалагічныя матывы, міфалагізацыя як сродак вобразна-эмацыянальнага ўвасаблення, як мастацкі прыём адчувальныя і ў наш час.

Як адзначае В. А. Каваленка, і на сучасным этапе развіцця культуры «літаратурная міфалагізацыя — гэта сродак мастацкага засваення рэчаіснасці»[2].

У далейшым на матэрыяле сучаснай паэзіі намі будзе паказана, як літаратура вяртаецца да выкарыстання багатага міфалагічнага вопыту старажытнасці, як зварот да ўсвядомленага выкарыстання

---

[1] Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. М.,. 1865. Т. I. С. 85.
[2] Каваленка В. А. Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры. Мн., 1981. С. 24.

міфалагічных форм мыслення дае магчымасць для паглыблення канцэптуальнасці і змястоўнасці літаратурных твораў. Літаратура як бы прыгадвае свае вытокі. У нейкай ступені, нам думаецца, у дадзеным выпадку можна гаварыць аб цыклічнасці мастацкага спасціжэння свету.

Пакуль што прасочым у самых агульных рысах той шлях, якім ішоў фальклор, а ўслед за ім і літаратура, ад міфа да іншых спосабаў мастацкага адлюстравання рэальнага свету.

Даследчыца метафарычнай прыроды рускай народнай лірыкі В. І. Яроміна, зыходзячы з анімістычнага светапогляду, з веры ў магчымасць пераўвасабленняў, якія былі характэрны для першапачатковай ступені развіцця мастацкай свядомасці чалавецтва, прыходзіць да вываду аб трох асноўных стадыях вобразнага асваення рэчаіснасці.

Першая стадыя — міфалагічнае мысленне, для якога характэрна поўная вера ўператварэнне аднаго аб'екта ў другі. Гэтая найбольш старажытная форма пазнання рэчаіснасці, уласцівая самай аддаленай гісторыі, пакінула след і ў народнай вусна-паэтычнай творчасці.

У беларускім фальклоры даволі распаўсюджаны былі песні, у якіх нявестка па волі злой свекрыві ператвараецца ў каліну. Для падобных песень сапраўды характэрна вера ў магчымасць ператварэння. Апошняга не парушае і тое, што жанчына-каліна размаўляе са сваім мужам пасля таго, як ён спрабуе ссячы яе. У фальклоры, асабліва ў казках, самыя разнастайныя прадметы нежывой прыроды маюць «голас». Гераіня поўнасцю пераўвасабляецца ў іншую існасць. Калі гэта каліна, то яе сякуць сякерай, як звычайнае дрэва; калі зязюля, то яна можа лятаць.

Сучаснаму чытачу фальклору такія пераўвасабленні ўяўляюцца метафарамі. Аднак мы прытрымліваемся думкі В. І. Яромінай аб тым, што ў падобных выпадках адчуваецца ўплыў міфалагічнага мыслення.

Безумоўна, з цягам часу гэта вера ўсё больш паслаблялася, пакуль не была зведзена да нуля ў сучасным мастацкім мысленні. Сучасныя паэты таксама шырока выкарыстоўваюць прыём адухаўлення з'яў і прадметаў навакольнага свету, аднак гэта ў дадзеным выпадку ні больш, ні менш як толькі прыём.

Дадзены мастацкі прыём мэтазгодна разглядаць як творчае засваенне фальклорных традыцый. У сучаснай беларускай паэзіі многія паэты плённа карыстаюцца ім. Шырока выкарыстоўвае яго Рыгор Барадулін.

Для творчасці гэтага паэта характэрна канкрэтызацыя, «ажыўленне» абстрактных паняццяў. «Чэрвень баіцца ступіць на пракосы, зламаныя падымае званочкі...»; «Спіць на пярынах белых цішыня...»; «Расой ішла песня босая...» і г. д.

Другая стадыя: «...у пераўвасабленне не вераць, яно ўмоўнае, і ў той жа час чаканае, паколькі няма яшчэ іншага спосабу выяўлення» [1].

У дадзеным выпадку мы становімся сведкамі разыходжання паміж замацаванай формай выяўлення і яе зместам. Форма як больш «кансерватыўны» элемент застаецца нязменнай пры відавочным развіцці новай змястоўнасці. Вера ў пераўвасабленне пачынае хістацца, ясна адчуваецца яго ўмоўнасць, у той час як фармальны бок пераўтварэння — матывіроўка — яшчэ застаецца. Гэта стадыя ў асноўным адпавядае метафарычнаму мысленню.

Наступную, трэцюю, стадыю характарызуе ўжо «поўная страта веры ў магчымасць рэальнага змянення вобліка, хоць традыцыйнае тлумачэнне таго, што адбываецца, па-ранейшаму захоўваецца, нягледзячы на тое, што нацяжка гэтага тлумачэння ўжо не можа не адчувацца» [2].

Такім чынам даследчыца выстройвае ў дыяхранічнай паслядоўнасці азначаныя вышэй стадыі, прасочваючы працэс паступовага пераходу ад міфалагічнага мыслення да метафарычнага і далей, да таго ўзроўню мастацкага мыслення, на якім адбываецца авалодванне выяўленчымі сродкамі параўнання.

Ідэя руху мастацкага асваення рэчаіснасці ў напрамку ад прызнання тоеснасці суб'екта і аб'екта (міфалагічнае светаўспрыманне) да супастаўляльнага аналізу пры дапамозе мастацкага вобраза ў асноўным не выклікае пярэчання. Шлях ад міфалагічнага, канкрэтнага, неабстрагаванага светасузірання да абагульняючай вобразнасці ўяўляецца гістарычна заканамерным.

Патрэбна, праўда, агаварыцца, што існуюць тэорыі і іншага парадку. Напрыклад, па Афанасьеву, міф другасны па паходжанню, а першаснай з'яўляецца метафарызацыя навакольнага свету старажытным чалавекам, які пераносіў прыкметы і якасці свайго духоўнага свету на аб'екты рэчаіснасці.

Падобная супярэчнасць гаворыць аб тым, што такія паняцці, як міф і метафара, увогуле з'яўляюцца блізкароднаснымі, заснаванымі на агульнай тэндэнцыі, на іншасказальнай асаблівасці чалавечага мыслення.

1 Еремина В. И. Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978. С. 31.
2 Еремина В. И. Поэтический строй русской народной лирики. 2.

Трэба адзначыць, што прыведзенае дзяленне на стадыі даволі ўмоўнае. Калі міф і метафара стаяць блізка адзін ад аднаго, то пра параўнанне і метафару варта сказаць, што іх размежаванне ў шэрагу выпадкаў праводзіць наогул цяжка. А. М. Весялоўскі лічыў, напрыклад, што параўнанне гэта тая ж метафара, але з дабаўленнем параўнальных злучнікаў. Сапраўды, наяўнасць або адсутнасць злучніка, на нашу думку, з'яўляецца не такой ужо і вялікай размежавальнай рысай, якая б рэзка аддзяляла гэтыя дзве формы мастацкага мыслення. В. І. Яроміна ў некаторых выпадках сама агаворвае гэту неразмежаванасць: «Бяззлучнікавая форма параўнання вельмі цесна злучаецца як з метафарычным эпітэтам, так і з уласна метафарай»[1] У якасці прыкладу прыводзіцца фрагмент з народнай лірычнай песні:

Для чего, про что красная девица
Уродилась хороша:
Лицо — белый снег,
В щечках — алый цвет,
Брови черны — колесом,
Очи ясны — соколом![2]

У той жа час даследчыца схільна сцвярджаць адрозненне метафары і параўнання на той падставе, што ў апошнім «размежаванасць чалавечага і прыроднага ў свядомасці ўжо аформлена граматычнай канструкцыяй, а граматычная канструкцыя можа афармляць толькі заканчэнне якога-небудзь псіхалагічнага працэсу»[3].

Для таго каб вызначыць падобнасць і адрозненне метафары і параўнання, звернемся да прыкладаў. Для гэтага прывядзём спачатку беларускую народную песню, структура якой цалкам пабудавана на разгорнутым псіхалагічным паралелізме — традыцыйным выяўленчым сродку народнай лірыкі. Будзем мець на ўвазе, што псіхалагічны паралелізм — адзін з найбольш яскрава выяўленых у фальклоры тыпаў параўнання.

Елычка ты сасонка,
Ахинись и туды и сюды,
На ўсе чатыри сторыны:
Ти ўсё при табе
Сучча-ветица?

---

[1] Там жа. С. 85.
[2] Еремина В. И. Поэтический строй русской народной лирики. С. 85.
[3] Там жа. С. 102—103.

Ай, усё при мне
Сучча-ветица
Тольки нету макушечки,
Залатэй вярьхушечки.
Марьичка малодая,
Пагляди на ўсе сторыны:
Ти ўся при табе
Твая родина?
Ай, ўсё при мне
Мая родина,
Тольки нету при мне
Маего батюшки. [1]

У дадзенай жалобнай песні псіхалагічны паралелізм зводзіцца да параўнання страты Мар'ічкай бацькі са стратай елкаю сваёй вяршаліны. Такім чынам, ясна праглядваецца метафарычная паралель: бацька — вяршаліна, галава роду. Параўнанне наводзіць нас на ўспрыманне гэтага двухчлена як своеасаблівай метафары.

Два рэальныя планы — вобраз елкі са ссечанай вяршалінай і вобраз смуткуючай Мар'ічкі, якая страціла бацьку, узаемадзейнічаюць, утвараючы дадатковы, умоўны план, які нам толькі ўяўляецца, дамысліваецца. Мы міжволі супастаўляем гэтыя два паралельныя вобразы, і з супастаўлення выцякае іншасказальны, метафарычны сэнс. Бедная Мар'ічка сапраўды ўяўляецца нам елкаю са ссечанай вяршалінай, г. зн. метафара (хоць і не выказаная да канца) усё ж такі рэалізуецца пры ўспрыманні твора слухачом.

А вось верш сучаснага паэта, пабудаваны цалкам на разгорнутай метафары.

Надта заядлы рыбак Адвячорак
для прынады ў раку накрышыў
дробных зорак.
Слуп тэлеграфны,
што стаяў на беразе,
нажывіў ён, як чарвяка.
Ды пакуль што
нічога не берацца
ў вясёлага рыбака.
Сонца дрыжыць паплаўком.
Рака ўся да дна
відна.

[1] Цыт. па кн.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 170.

І Адвячорак крадком
сочыць за чарвяком.
Чарвяк пачынае звівацца,
раптам нырнуў паплавок,—
І Адвячорак,
шчаслівы, радасны,
на бераг выцягнуў змрок...[1]

У вершы Рыгора Барадуліна мы назіраем з'яву супрацьлеглага парадку. Тут таксама існуюць два рэальныя планы, аднак яны існуюць толькі ў патэнцыі (аналагічна іншасказальнаму плану народнай песні). У дадзеным выпадку мы непасрэдна ўспрымаем не іх, а той метафарычны, пераносны змест, які атрымліваецца пры іх суаднясенні. Пры дапамозе цэлага ланцужка прамежкавых метафар аўтар дасягае вобразнай дакладнасці і пераканальнасці.

Такім чынам, розніца паміж параўнаннем і метафарай існуе іменна ў прынцыпе суаднесенасці рэальнага і ўмоўнага планаў, у тыпе іншасказальнасці, а не ў фармальнай наяўнасці або адсутнасці «граматычных канструкцый».

Для сучаснай беларускай паэзіі характэрны шырокі дыяпазон вобразна-выяўленчых сродкаў, аднак усё пачыналася ад міфа, ад самых першасных форм мастацкага асваення свету. Даследуючы творчасць класікаў беларускай літаратуры Янкі Купалы і Якуба Коласа, І. Я. Навуменка адзначае, што яны «засталі ў сваім народзе яшчэ амаль не крануты кніжнай апрацоўкай духоўны свет, які сваімі вытокамі меў старажытнае, у пэўнай меры міфалагічнае светаадчуванне з яго культам неба, сонца, наогул прыродных сіл, верай у таямнічае і звыштаямнічае, што мае несумненную ўладу над чалавекам» [2].

Па сведчанню І. Я. Навуменкі, на пачатку XX ст., калі фарміравалася новая беларуская літаратура, у народзе была яшчэ моцнай вера ў міфічных славянскіх багоў. «Жывая была Каляда як увасабленне нараджэння Божыча, перамогі святла над цемраю, першае радаснае свята Сонца, адметны знак Сонцазвароту. Як водгаласы веры ў далёкіх добрых багоў і злых дэманаў захаваліся ўяўленні пра Перуна («Пярун каб па табе ляснуў»), падземнага бога агню Жыжаля (пра агонь дзецям і сёння гаворац «жыжа пячэ»),

[1] Барадулін Р. Неруш. Мн., 1966. С. 48.
[2] Навуменка І. Я- Янка Купала. Мн., 1980. С. 67.

мароз, холад і сёння называюць Зюзяю: многія стагоддзі назад гэтак зваўся падземны цар холаду» [1].

Янка Купала, па словах І. Я. Навуменкі, «захапіўся духам старажытнасці, які выразна адчуваўся ў абрадавай паэзіі беларусаў» [2]. Таму ў яго паэзіі, відаць, найбольш яскрава праявіўся тып міфалагічнага мыслення. Апошні характэрны перш за ўсё для вершаў пейзажных, у якіх «лірычны герой застаецца сам-насам з прыродай». «Гэтая плынь купалаўскай лірыкі, да якой належаць вершы «Як я полем іду...», «Вячэрняя малітва», «У начным царстве», «Мая малітва», «Явар і каліна», «Дзве таполі», «Ваўкалак», «У вечным боры», «Хохлік», «Чорны бог», «Заклятая кветка», «На купалле», «Жніво», «Адцвітанне» і інш., цікавая перш за ўсё нібы жывой прысутнасцю той старадаўняй веры, з якой наш далёкі продак ставіўся да сіл прыроды, як да істот адухоўленых» [3]. Так, у вершы Я. Купалы міфалагізуецца цемра.

Вызваў пошасці, начніцы,
Цемрай зазіяў;
Тушыць новыя мглавіцы,
Тушыць новы з'яў. [4]

А вось прыход світання, якое разгараецца на ўсходзе сонца:

Чорны бог заняўся пламем,
    Чорны бог гарыць.
Паланейся, развугляйся,
    Змейны чорны бог,—
    Ты йшчэ з белым не зраўняўся,
    Ты яго не змог!..[5]

Як бачым, тут верагодна дапусціць, што чорны бог — гэта ноч, згаранне яго — світанне, белы бог —дзень. Ва ўсякім выпадку такая трактоўка сімвалічных значэнняў міфалагічных вобразаў цалкам магчымая. Такім чынам у народнай свядомасці адбывалася ўспрыманне і асэнсаванне барацьбы цемры са святлом у вобразах адухоўленых. Купала будуе ў згаданым вершы міфалагічную мадэль свету, вельмі блізкую да народнай. Мабыць, сапраўды так уяўляўся першабытнаму чалавеку ход часу, непазбежная змена ночы днём і

---

[1] Там жа. С. 68.
[2] Там жа. С. 69.
[3] Навуменка І. Я. Янка Купала. С. 71 —72.
[4] Купала Я- 36. тв.: У 7 т. Мн„ 1973. Т. 2. С. 128.
[5] Там жа.

наадварот, што выклікала ў яго, непасрэднага сузіральніка, найбольшае здзіўленне. Вобразы дадзенага верша Купалы маюць не толькі міфалагічна-пазнавальнае значэнне, гэта не простая рэканструкцыя старажытнага светаўспрымання. Выразна акрэсліваецца таксама і метафарычны, іншасказальны сэнс, вобразнасць верша нясе ў сабе адбітак тагачаснай рэчаіснасці. Цемра і святло ў Купалы — сімвалы сацыяльнага гучання, увасабленні супрацьлеглых, варагуючых сіл.

Чытаючы згаданыя вышэй і іншыя вершы Купалы, адчуваеш выведзеных у іх міфічных істот нібы жывымі, сапраўднымі, настолькі прыбліжаны яны да чытача мастацкім майстэрствам паэта.

У паэзіі Купалы «сонца з цемрамі змагаецца». Вобраз «чорнага бога» мае сваім непасрэдным прататыпам падобны ж вобраз у народнай беларускай міфалогіі.

У аднайменным вершы Купалы вобраз чорнага бога ёсць, на нашу думку, не што іншае, як анімістычнае ўвасабленне з'яў прыроды, адлюстраванне барацьбы ночы з днём, надыходу світання. Вось так, напрыклад, малюецца надыход ночы:

У караўніцах амшалых
З галавы да ног,
З дзікіх багнаў, пераваляў
Выбрыў чорны бог.[1]

Многія міфічныя вобразы Янкі Купалы маюць яскрава выяўленае сімвалічнае значэнне. Усе гэтыя чарнавой, цемнатворы, начніцы, зводы нясуць на сабе прыкметную сімвалічную афарбоўку, усе яны — сімвалы цемры (перш за ўсё ў грамадскім, сацыяльным значэнні гэтага слова).

І. Я. Навуменкам вельмі дакладна падмечана адна з галоўнейшых асаблівасцей паэтычнага свету Янкі Купалы. «На двух вялікіх скрыжаваннях нарадзілася паэзія Янкі Купалы. Яе выклікала да жыцця сучасная паэту ява, абуджаная першай рускай рэвалюцыяй беларуская вёска з яе набалелымі сацыяльнымі, грамадскімі пытаннямі, патрабаваннем «зямлі і волі», «людзьмі звацца». З другога боку, паэзія гэта найбольш поўна зачэрпнула са скарбніцы духоўнага народнага жыцця, адчування і бачання ім навакольнага свету, адлюстраванага не толькі ў песні, казцы, легендзе, а і ў міфе, павер'і, рытуале таго ці іншага народнага свята» [2].

[1] « Купала я. 36. тв.: У 7 т. Т. 2. С. 128.
[2] Навуменка І. Я- Янка Купала. С. 76.

Таму міфічныя вобразы ў паэтычнай сістэме Янкі Купалы не выключаны з сацыяльнага поля даследавання, яны служаць сімваламі сацыяльнага размежавання.

У адзін рад з «міфалагічнымі» вершамі Янкі Купалы І. Я. Навуменка ставіць паэму Якуба Коласа «Сымон- музыка», у якой, як і ў купалаўскіх вершах, «думка аб «чалавечым» жыцці дрэў, кветак, траў, рэчкі, возера, лесу не толькі паэтычны вобраз, метафара, арнамент твора, а і яго мастацкая ідэя»[1].

Антрапамарфізм — вызначальная асаблівасць паэмы, галоўная характарыстыка светапогляду і мыслення героя, музычна адоранага сялянскага хлапчука Сымонкі. Ён валодае незвычайным для сялянскага асяроддзя дарам — здольнасцю ўслухоўвацца ў музыку свету, адчуваннем знітаванасці з прыродай. Сымонка кантрастна вылучаецца з сялянскай грамады сваёй незвычайнай здольнасцю.

Аднак аўтар пераканальна паказвае, што выйшаў Сымонка як мастак з народнага асяроддзя. Іменна народ, магчыма, не задумваючыся ў сваёй масе над пытаннямі эстэтычнага парадку, вылучае такіх самародкаў, як хлапчук-музыка, герой паэмы Якуба Коласа. Таму што ў аснове антрапамарфічнага светапогляду (ці інакш паэтычнага, мастацкага светапогляду, што ў паэме амаль адно і тое ж) ляжыць глыбока народная, гуманная па сваёй сутнасці ідэя прыналежнасці, далучанасці чалавека да ўсяго свету, суперажывання са светам.

Сымонка як выхадзец з сялянскай грамады, якая, можа, не заўсёды яго разумела, але якая падсвядома адчувала таленавітасць хлапчука, яго неардынарнасць, увасабляе яе патаемныя памкненні і сумненні ўжо ў выглядзе рэфлексіі, пытання.

Вось што ўперад я спытаю:
— Дзед! Ці чуе зямля боль,
Як па ёй саха крывая
Робіць баразны і роль?
Як зямельку конік топча,
Ці баліць ёй? ці чутно?[2]

Такое пытанне не можа турбаваць, скажам, князя або капельмайстра Галыгу ці іншага прадстаўніка панскага свету. Такое пытанне задае той, хто хоць сам і не ішоў за сахой (хлапчук быў

[1] Там жа. С. 72.
[2] Колас Я. Сымон-музыка. Мн., 1977. С. 17.

пастушком, пасля — вандроўны музыка), аднак з'яўляецца часцінкай вялікага свету народнага жыцця, выразнікам народных дум.

Панскі замак, палац — сімвалічныя вобразы беларускай паэзіі, якія ўвасабляюць адчужанасць усяго панскага як іншароднага ад народнага жыцця. Руіны панскага палаца ў паэзіі Янкі Купалы населены, напрыклад, разнастайнымі прывідамі, зданямі, марамі.

Калі прырода ў яго вершах паўстае адухоўленай, асветленай чалавечымі пачуццямі, то панскі замак і палац напоўнены «нежыццю», пачварамі, якія нясуць з сабой не жыццё, а смерць, разбурэнне, якія варожыя простаму чалавеку.

Хлапчуку, які ўпершыню трапіў у замкавыя сцены, панскі замак уяўляецца варожаю істотаю, непрыхільнай, чужой. «Непрытульна і панура сцены гэтыя глядзяць»; «Нейкім страхам і жудою гэты замак патыхаў».

Найбольш выразна адносіны да панскага свету выявіліся ў наступнай абмалёўцы замка, пададзенай у Коласавай паэме:

Ды з залочанай адзежы
Вее чымся злым і рэжа,
Коле вочы ў падарожжы.
Блеск у вокнах — смех фальшывы.

Ён не вабіць, ён не грэе;
Тыя вокны — вочы змея.
Пазірае замак скрыва,
І ён душыць, гне маўкліва.[1]

І смеху нават, гэтай праяве чалавечай натуры, надаецца ў паэме сімволіка-метафарычнае, сацыяльнае значэнне. Як мы бачым з прыведзенага вышэй фрагмента, смех можа быць адлюстраваннем варожых селяніну сіл — гэта халодны, нежыццёвы смех прывідаў і зданяў, смех панства, якому абыякавы лёс чалавека працы. Вось яго характарыстыкі: «смех фальшывы», «пусты смех» і нават «смех крывавы», «смех страшны».

Такому смеху процістаіць зусім іншы смех, з процілеглай напоўненасцю, які з'яўляецца сімвалам жыцця, усеагульнага квітнення і пладароддзя. «Смяюцца» (ва ўспрыняцці Сымонкі) у паэме кветкі («І галоўкай заківаюць, засмяюцца васількі...»), «смяюцца» зоркі («Кропля роскі на каштане блеск запальвае дзіўны; у ёй зорчын смех блукае...»). Смяецца ўвесь сусвет, напоўнены музыкай, агучаны:

---

[1] Колас Я. Сымон-музыка. С. 119.

Спеў у сэрцы адклікаўся,
І так добранька было,
Што Сымонка сам смяяўся,
Усё смяялася, цвіло...[1]

Падкрэслім у гэтым фрагменце тое, што смех ставіцца побач з красаваннем, што ён валодае магчымасцю *адклікацца.*

Прывядзем яшчэ адзін фрагмент з паэмы, у якім вобраз смеху ўступае ў кантакт з іншымі вобразамі:

Нікне ночка. Дзень чуць значна
З смехам ясным на вуснох
Ідзе з ёю ў стэп няўбачны...[2]

Тое, што смех (ясны) асацыіруецца іменна з днём, з наступленнем світання, адыходам ночы, уяўляецца нам заканамерным для развіцця сістэмы вобразаў паэмы. Трэба дадаць, што і пара «ноч — дзень» пры ўсёй рэальнай пейзажнай функцыянальнасці ўспрымаецца сімвалічна.

Святло і цемра — самыя агульныя антыноміі, якія арганізуюць сістэму сімвалаў і алегорый многіх твораў беларускай паэзіі пачатку XX ст. (у першую чаргу гэта датычыцца творчасці Янкі Купалы і Якуба Коласа). Паходжанне гэтай антанімічнай пары караніцца ў самай даўняй старажытнасці, калі першабытны чалавек надаваў найвялікшае значэнне змене ночы днём, паколькі кожны раз для яго гэта было нечаканасцю, адкрыццём.

Для беларускай паэзіі XX ст. захавалася ў пэўнай ступені значэнне згаданай вышэй антыноміі, якая, трацячы міфалагічны сэнс, набыла сімвалічны. Антыномія набывае мастацкую універсальнасць. Яна мае выхады ў маральна-філасофскі план, становячыся сінанімічнай парай «дабро — зло». У сацыяльным плане са святлом атаясамліваўся свет мужыка-працаўніка, з цемрай — пана-прыгнятальніка. У эстэтычным плане святло і цемра таксама размежаваны выразна — са святлом асацыіруецца прыгожае, з цемрай — агіднае.

Усе гэтыя планы — маральна-філасофскі, сацыяльны і эстэтычны — зnітаваны ў мастацкую сістэму універсальнай і агульнай антыноміяй, тэмай барацьбы святла з цемрай.

---

[1] Там жа. С. 8.
[2] Колас Я. Сымон-музыка. С. 47.

У паэме Якуба Коласа «Сымон-музыка» тэма супрацьстаяння святла і цемры, выяўленая ў шматлікіх вобразах, метафарах і сімвалах, з'яўляецца адной з асноўных. Яна мяжуе і перакрыжоўваецца яшчэ з адной галоўнай тэмай паэмы — адлюстраваннем лёсу народнага мастацтва. Апошняя выяўляецца ў вобразе музыкі, гучання. Паэма Коласа поліфанічная, у ёй гучаць дзесяткі, калі не сотні, самых разнастайных па танальнасці гукаў і мелодый. Не выпадкова героем паэмы абраны хлапчук-музыка, які чуйна ўслухоўваецца ў гэту поліфанію, у гучанне самой прыроды, у музычную гармонію сусвету, адкрываючы тым самым перад сабой разуменне сутнасці мастацтва, яго гукавой прыроды.

Гэтыя дзве асноўныя тэмы перакрыжоўваюцца, зліваюцца ў адно ў метафарычным успрыманні свету, у метафары, якую сустракаем ужо ва ўступе да паэмы. Родны кут, народ, прырода — тое, што складае «скарб», для аўтара спявае «вясёлкавым ірдзеннем». Словы- вобразы і «песні вольнаплынныя» аднолькава адлюстроўваюць «родныя з'явы».

Вось фрагмент з лірычнага адступлення, у якім зварот да каханай знаходзіцца ў каардынатах абедзвюх паэтычных сістэм адначасова, дзе «гучанне» эліта са «свячэннем»:

Калі ясным ранкам адвечнае сонца
Запаліць у росах мільёны вясёлак,—
Я чую твой голас у шолаху зёлак,
Я чую твой голас у спевах бясконцых
Травы прыбярэжнай, дзе мыецца золак,
І усмех твой ясны адсвечвае сонцам![1]

Як бачым, тут цалкам пануюць дзве стыхіі — музыка і святло, якія аб'яднаны адзінствам паэтычнага перажывання і выступаюць у метафарычнай, вобразнай форме. Адзначым, што ў гэтай сонечнай карціне, напоўненай святлом і гучаннем, таксама прысутнічае вобраз смеху.

Узаемадзеянне музычнага і «светлавога» пачаткаў характэрна і для сучаснай беларускай паэзіі. А. Лойка назваў свой гадавы агляд маладой беларускай паэзіі «Мелодыі святла».

Немалое значэнне для мастацкай сістэмы Коласавай паэмы маюць шматлікія адступленні (пейзажныя замалёўкі, казкі, прытчы, песні), якія пératвараюць яе ў твор метафарычна-абагульнены,

[1] Колас Я. Сымон-музыка. С. 130—131.

шматзначны. У адным з такіх адступленняў разгортваецца сімвалічны вобраз агню. Агонь тут з'яўляецца сімвалам, які супрацьпастаўлены цемры. І хоць у агні мы пазнаем абрысы рэальнага вогнішча, усё ж такі лёгка пераканацца ў метафарычнай абагульненасці, у сімвалічнай іншасказальнасці вобраза. Аб гэтым гаворыць і цэлы ланцуг параўнанняў. Па-першае, звяртае на сябе ўвагу тое, што агонь не гарыць, а «дрыжыць». І гэтае дрыжанне паслядоўна параўноўваецца з цэлым шэрагам з'яў. Агонь дрыжыць, «як смех крывавы», «як адбіццё даўнейшай славы», «як песня жалю», «як плеск апошні рэчнай хвалі», «як плач прашчальны», «як звон жалобы пахавальны», «як песні голас развітальны, як струн дрыгучых ціхі гуд». Такім чынам, у гэтым доўгім радзе параўнанняў агонь як бы страчвае сваю канкрэтнасць, ён становіцца вобразам-увасабленнем жыццёвай сілы, якая змагаецца з цемраю, з нябытам, жыццёвай сілы, на баку якой знаходзіцца мастацтва, еднасць са светам.

Фрагмент «гарэў агонь, былі тут людзі, вянок плялі яму з галін» успрымаецца як успамін аб пакланенні агню, аб Купаллі. Відаць, таксама як і ў мастацкай інтэрпрэтацыі Коласа, агонь у старажытнасці ўспрымаўся ў народзе як сімвал жыцця, як супрацьборца цемры, нябыту.

Як адзначалася вышэй, светлы пачатак атаясамліваецца не толькі з дабром або іншымі сацыяльна-маральнымі фактарамі, але і з мастацтвам, якое часцей за ўсё выступае ў паэме Якуба Коласа (таксама як і ў іншых творах Коласа і Купалы) у вобразе песні. Характэрны прыклад з казкі-прытчы пра дуб:

Ажывала ноч глухая.
Зноў займаўся ясны дзень.
Затрэслася сіла злая,
Чуе — кепска: згіне цень.
Сціхла песня — цёмна стала,
Згаслі ўраз усе агні,
І сякера заблішчала
Пры дубовым карані.[1]

Паказальны радок з цытаванага фрагмента: «Сціхла песня — цёмна стала», таксама як і тая акалічнасць, што ад «яснага дню» знікае, гіне «сіла злая». Песня — ясны дзень — глухая ноч — злая сіла. Падобны рад супрацьпастаўленняў паказальны для вобразнай сістэмы Коласавай паэмы.

---

[1] Колас Я. Сымон-музыка. С. 71.

Невыпадковай уяўляецца нам і сувязь вобраза дуба (дуб у беларускай паэзіі — сімвал магутнасці, трываласці народнага свету) з тэмай мастацтва, з вобразам дудкі. Дубок расце, церпячы ад іншых, мацнейшых за яго дрэў, ён вырастае пасярод несправядлівасці і гэта напаўняе яго песні журбой і смуткам. Выпадковы падарожнік, прыслухаўшыся да песень-скаргаў, робіць з яго дудку. Аднак дудка ў чужых руках заіграла інакш:

Але ўжо не так прыгожа
Гэта дудка стала граць.
Бо не тое на ёй гралі,
Чым душа яе жыла,
Бо яе дар зневажалі,
Бо нявольніцай была.[1]

Тут мы назіраем даволі празрыстую алегорыю, супастаўленне з сюжэтнай канвой паэмы, з лёсам музыкі Сымонкі, які, адарваны ад роднай глебы, трапіўшы ў рукі карчмара, адчувае, што яго музыка, яго душа пазбаўлены волі. Мастацтва, паэзія павінны адлюстроўваць жыццё народа, больш таго, несці ў сабе боль за пакуты народа — толькі гэта можа быць сапраўднай, вартай справай мастацтва, калі яно не прадаецца на службу да паноў і падпанкаў, а хоча выяўляць інтарэсы народа.

У сусветнай літаратуры шмат прыкладаў раскрыцця тэмы мастацтва праз вобраз музыканта. І. Я. Навуменка з выпадку гэтага пісаў: «Цікава зазначыць, што не толькі Колас, а і шэраг пісьменнікаў (да яго і пасля яго) тэму мастака ўвасаблялі найчасцей як тэму музыкі. «Янка-музыкант» Сянкевіча, «Сляпы музыкант» Караленка «Жан Крыстоф» Ралана, «Асуджэнне Паганіні» Вінаградава, «Доктар Фаўстус» Томаса Мана, «Курган» Купалы, «Салавей» Бядулі — творы аб людзях, надзеленых незвычайнымі музычнымі здольнасцямі»[2].

Пастаянную цікавасць да музычнай тэмы праяўлялі беларускія паэты на працягу ўсёй гісторыі развіцця беларускай паэзіі. Пра гэта сведчаць многія назвы кніг: «Дудка беларуская», «Смык беларускі» Францішка Багушэвіча, «Жалейка» Янкі Купалы і г. д.

У фальклоры бытуе казка пра чароўную дудку, ігранне якой мае магічнае значэнне. Адзін з пачынальнікаў новай беларускай літаратуры, Францішак Багушэвіч, развіў гэты вобраз, зрабіў яго цэнтральным у сваёй творчасці. Вобраз дудкі ў зборніку Багушэвіча

---

[1] Колас Я. Сымон-музыка. С. 72.
[2] Навуменка І. Я. Якуб Колас. Духоўны воблік героя. Мн., 1968. С. 180.

(Мацея Бурачка) разумееца ў самым шырокім сэнсе — як сімвал мастацтва, якое павінна быць пастаўлена на служэнне простаму чалавеку-працаўніку. Мастацтва, паэзія ўяўляюцца Багушэвічу не нейтральнымі адлюстравальнікамі жыцця, яны павінны аказваць на жыццё непасрэдны ўплыў, уздзейнічаць на яго з мэтай кардынальных змен. Гэта ідэя ўвасабляецца ў вобразе дудкі, якая валодае звышрэальнымі магчымасцямі. Паэт просіць, каб яго дудка зайграла так,

Каб скакалі горы,
Як хваля на моры...

каб пад музыку чароўнай дудкі-паэзіі закруціўся ўвесь абуджаны свет:

Каб аж пыл курыўся,
Каб свет заваліўся
Ды усё круціўся...[1]

Цікавым уяўляецца той факт, што аўтар звяртаецца да дудкі з просьбай даць долю: «Грай, вясёла ж грай альбо долю дай!..» «Гранне», такім чынам, мае не толькі эстэтычнае значэнне, яно з'яўляецца, на думку Багушэвіча, рэальнай грамадска значнай сілай.

Праграмны верш Францішка Багушэвіча «Мая дудка» мае вялікае значэнне для разумення паэтычнай канцэпцыі свету ў беларускай паэзіі XIX ст. Гэта арыгінальны твор, напоўнены выразнай метафарай. Адлюстраваліся ў ім і анімістычныя погляды. У вершы абмаляваны кругазварот духоўнага і матэрыяльнага, з якога можна вывесці цікавую згадку: прырода адухоўлена чалавечай працай, потам і слязьмі, якія ліюцца пры здабыванні чалавекам свайго хлеба надзённага:

Выйдзе душа парай,
Падымецца з хмарай,
Туманом па рэчца,
Расой разліецца,
Каласочкі зрося,
Каб жыта ўдалося.
А хлеб з'ядуць людзе,
І зноў сляза будзе.[2]

---

[1] Багушэвіч Ф. Творы. Мiг, 1967. С. 19.
[2] Там жа. С. 18.

У наш час наглядаецца працэс звароту да вопыту міфалагічнага асэнсавання рэчаіснасці. Ва ўжытак увайшло такое паняцце, як літаратурны міфалагізм. Даволі папулярнымі сталі так званыя «міфалагічныя» вершы. З'ява гэта, якая цяпер хуткімі тэмпамі пашыраецца ў сучасным літаратурным працэсе, пакуль што не ў дастатковай ступені асэнсавана і даследавана[12Э]. Складанасці заключаюцца ў тым, што міфалагізм старажытнасці, уласна міфалагічны светапогляд і сучасная літаратурная міфалагічнасць — з'явы вельмі розныя. Паміж імі — вялікі гістарычны шлях развіцця мастацкай свядомасці чалавецтва. Зварот да міфа адбываецца ўжо на новым вітку развіцця, і таму падыход да гэтай з'явы павінен быць цалкам абноўленым.

У сучаснай паэзіі вылучаюцца зараз два віды літаратурнай міфалагізацыі. Па-першае, проста выкарыстанне паэтамі міфалагічных вобразаў у сучасных, літаратурных вершах. Гэта з'ява шырока пашырана. Даволі прыгадаць творчасць Максіма Танка, Уладзіміра Караткевіча, у якіх міфалагічны вобраз, матыў часам з'яўляюцца як бы прычынай верша, штуршком для асэнсавання сучаснай паэту рэчаіснасці.

Другі від літаратурнай міфалагічнасці менш распаўсюджаны ў паэтычнай практыцы і менш, безумоўна, даследаваны. Даволі выразна праявіўся ён у творчасці маладога паэта Леаніда Дранько-Майсюка. Крытыкай гэты феномен тлумачыцца як перайманне паэзіі Юрыя Кузняцова. Аднак, нам думаецца, што ў дадзеным выпадку толькі знешнім уплывам усё вытлумачыць нельга. Падобны тып міфалагізацыі сустракаем у творчасці і некаторых іншых паэтаў.

У чым яго сутнасць?

Коратка сутнасць можна сфармуляваць наступным чынам: у вершы не запазычваецца міфалагічны, фальклорны матыў, як гэта адбываецца ў першым выпадку, а ствараецца ўласны міфалагічны літаратурны вобраз, адносна самастойны. Але ствараецца, безумоўна, «па ўзору». І такім узорам служыць міф старажытнасці і міф фальклору.

У дадзеным выпадку не трэба забываць, што сучасны паэт ніякім чынам не можа стаць на светапоглядныя пазіцыі старажытнага чалавека. Умоўнасць сітуацыі добра разумеецца як паэтам, так і чытачом.

---

[1] У апошні час па праблеме літаратурнай міфалагічнасці пачалі з'яўляцца цікавыя працы, да ліку якіх у беларускім літаратуразнаўстве трэба аднесці ў першую чаргу даследаванне В. А. Каваленя «Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры».

Анімістычны, антрапамарфічны светапогляд старажытнасці ўзнавіць у наш час немагчыма. Гэта было б анахранізмам. Працэс гістарычнага развіцця чалавецтва нельга павярнуць назад.

Аднак мастацтва якраз валодае такой здольнасцю— азірацца, а то і вяртацца назад, паўтараць яшчэ раз, ужо на новым вітку развіцця, тое, што было пройдзена раней. Міфалагічнасць, напоўненая новым зместам, атрымлівае другое жыццё. Са своеасаблівасці светаадчування і светаўспрымання пачатковай стадыі асваення чалавекам рэчаіснасці вылушчваецца мастацкі элемент.

У сучаснай літаратуры міф цалкам пераасэнсоўваецца, яго этымалагічнае значэнне (для нас ужо цьмянае) затушоўваецца, і на першы план выходзіць сімволіка, скіраваная на абагульненне рэальнага жыцця.

Здаўна бытуе ў беларускім фальклоры песня, аснову якой складае міфічны вобраз кветкі браткі. У развіцці сюжэта можна прыкмеціць тут уплыў не толькі прыродна-анімістычных поглядаў, але і выражэнне сацыяльных адносін. Гэта значыць, што ў дадзеным выпадку вобраз у фальклоры значна асучасніваецца, пазбаўляецца многіх прыкмет міфалагічнасці. Зыходзячы з гэтага, можна меркаваць аб яго адносна пазнейшым узнікненні.

У народнай баладзе «Браткі» ў эпічнай форме вядзецца апавяданне аб браце і сястры, якія пажаніліся, не ведаючы аб сваіх сваяцкіх адносінах. У баладзе іх гісторыя падаецца ў рэтраспектыўным плане, у часавай паслядоўнасці.

Балада пачынаецца з пралога, з экспазіцыі, у якой даецца метафарычнае тлумачэнне дзеянню:

Наляцелі журавы,
Селі-палі на раллі.

Сталі яны грагаці,
Аб араллі гукаці:

— Ранейшая лепшая,
Пазнейшая пушчэйшая.

На ранняй — пшаніца,
На позняй— мятліца.[1]

---

[1] Балады. Мн„ 1977. Кн. I. С. 244.

Дадзены ўступ ёсць не што іншае, як метафарычнае падагульненне цяжкой долі сіроцтва, гаворка тут іншасказальна вядзецца пра мачыху, якая з'явілася прычынай гібелі брата і сястры, прычынай жыццёвай трагедыі. Ралля — метафарычнае абазначэнне маці і мачыхі, адсюль супастаўленне: адна ралля «лепшая», другая— «пушчэйшая». На першай расце пшаніца, на другой — мятліца.

Выгнаныя з роднага дому, накіраваныя ў «людзі», «служыць, брат і сястра выпадкова сустракаюцца і жэняцца. Калі ж перад імі раскрываецца ісціна і яны пачынаюць разумець трагізм свайго становішча, то ператвараюцца ў кветку браткі.

Міфічны вобраз тлумачыцца, зыходзячы з рэалій, з сапраўднай асаблівасці кветкі, якая мае розную афарбоўку сваіх пялёсткаў.

— Пойдзем, сястра, у поле,
Абернемся травою.

На брацетку — сіні цвет,
На сястрыцы — жоўты цвет.

Будуць людзі траву браць,
Будуць нас успамінаць:

Гэта тая травіца,
Што брацетка-сястрыца.[1]

Міфалагізацыя ў сучаснай беларускай паэзіі таксама звязана з вобразамі кветак. У якасці прыкладу можна прывесці шырока вядомы верш Аляксея Пысіна «Іваннай». У дадзеным выпадку матывіроўка вобраза таксама звязана з колерам кветкі:

Не здзіўляйцеся, што ўвесь чырвоны;
Восем куль было — крывёю сцёк.[2]

У заключнай частцы верша асабліва падкрэсліваецца сімвалічнае значэнне колеру, чырвоны колер успрымаецца як сімвал вялікай сацыяльнай значнасці:

Чырвань, чырвань, колер праваты…[3]

---

[1] Балады. Кн. I. С. 246.
[2] Пысін А. Выбр. тв.: У 2 т. Мн„ 1980. Т. I. С. 187.
[3] Там жа.

Паказальна і тое, што і ў народнай баладзе і ў вершы Аляксея Пысіна існуе цесная спалучанасць розных прыёмаў іншасказання: сімволіка, міфалагізацыя, метафарычнасць.

Сімволіка-метафарычнае значэнне мае вобраз «дзятліна» з аднайменнага верша Рыгора Барадуліна.

І ў дадзеным выпадку вобраз трымаецца на прадметна-рэчыўнай аснове, на пэўным візуальным падабенстве, у вершы адчувальныя прыкметы сучаснай метафарычнасці.

Дасвецце займаецца ціхае.
На лістах раса халодае.
Узбегла на ўзмежак,
задыхалася
Дзятлінка белагаловая —

Пляменніца дзятла белагрудага,
Унучка завеі ўскудлачанай.
Сукно, што зелянееецца рутаю,
З канюшынай купіла ў складчыну.[1]

Зварот да фальклору, супастаўленне фальклорнай метафарычнасці з паэтычнай, уласна літаратурнай даюць магчымасць удакладніць, паўней высветліць градацыю ўзроўняў метафарычнасці, яе непасрэдную і апасродкаваную сувязь з вобразам. Часамі далей канстатацыі своеасаблівай метафарычнасці фальклорных твораў, умоўнасці фальклорнай паэтыкі мы не ідзем. А даследаванне шматузроўневай метафарычнасці фальклору, шматстайнасці яе праяў у нейкай ступені дапамагло б разгляду падобнай праблемы, якая ўзнікае перад даследчыкам сучаснай паэзіі.

У апошні час незвычайна абвастрылася ўвага сучасных паэтаў да духоўнага і эстэтычнага вопыту фальклору. Пры гэтым трэба адзначыць, што калі раней можна было назіраць непасрэднае запазычанне фальклорных форм і матываў, фальклорных прыёмаў, то цяпер увага больш пераакцэнтоўваецца на ўнутраную сувязь. Замест запазычання адбываецца даследаванне, вывучэнне, пранікненне ўглыбіню.

У сучасным вершы аднаўляецца не фальклорны прыём, а, напрыклад, ступень умоўнасці. Сучасная паэзія пераймае не літару, а дух фальклору. Але не толькі духоўная еднасць звязвае сучасную паэзію з фальклорам. Некаторыя рысы агульнасці можна прыкмеціць

---

[1] Барадулін Р. Неруш. С. 27.

таксама і ў спосабе мастацкага асэнсавання рэчаіснасці, у спосабе мастацкага мыслення. Уплыў шматвяковага вопыту эстэтычнага ўспрымання і пераўтварэння свету, назапашанага фальклорам, на сучаснае мастацтва, у тым ліку і на паэзію, цяжка пераацаніць.

Хацелася б прывесці адну з фальклорных лірычных песень, каб на яе прыкладзе паказаць усю складанасць праблемы, якая стаіць перад намі.

І туды гара,
І сюды гара,
А паміж тымі крутымі гарамі
Усходзіла зара.

Гэто не зара —
Дзяўчына мая.
Чорныя бровы, на ліцо бялява.
Па воду ішла.

—Дзяўчына мая,
Напой мне каня.
З тое да тое, з тое крынічэнькі,
Да з поўнага вядра!

—Як буду твая,
Напаю каня.
Сядзем да сядзем, сядзем да паедзем
Да белаго двара.

А ў белум дварэ
Нічого няма,
Толькі да толькі, толькі куст каліны,
Што зроду не цвіла.

—Каліна мая,
Чаму ж не цвіла?
—Былі да былі сільныя марозы,
Змарозілі мяне.[1]

У першую ж чаргу кідаецца ў вочы адмоўная метафара «гэта не зара — дзяўчына мая». Яе мы можам з пэўнай, безумоўна, доляй умоўнасці параўнаць з метафарай-тропам паэзіі літаратурнай. Трэба заўважыць, што ўласна метафар, якія б па сваёй структуры і форме

---

[1] Песні сямі вёсак. Мн., 1973. С. 191—192.

поўнасцю адпавядалі літаратурнай метафары, мы ў фальклоры калі і сустрэнем, то няшмат. Ва ўсякім разе не яны вызначаюць своеасаблівасць і непаўторнасць метафарычнага мыслення ў фальклоры.

Асноўным метафарычным ядром у фальклорнай творчасці з'яўляецца псіхалагічны паралелізм, у тым ліку і адмоўны псіхалагічны паралелізм, прыкладам якога можа служыць дадзенае параўнанне дзяўчыны з зарой. У гэтым метафарычным параўнанні, безумоўна, знайшла сваё адлюстраванне своеасаблівасць паэтычнага светабачання народа. Наогул, трэба заўважыць, што гэтая своеасаблівасць вылілася ў пастаянныя формы, якія вызначаюцца сваёй нязменнасцю, статычнасцю. Дзяўчына-зара, каліна, паенне каня — пастаянныя атрыбуты народнай песні. У гэтым спецыфіка фальклору. Метафарычнасць, сімвалічнасць вызначаюцца канстантнасцю, нязменнасцю. Адсюль як быццам вынікае, што асаблівай складанасці і тонкасці тут няма. Усё раз і назаўсёды зададзена, прадвызначана, распісана. Толькі так, а не інакш, толькі ў такіх рамках, у такім рэчышчы можа развівацца, працякаць метафарычнае мысленне ў фальклоры.

Аднак ці не рана яшчэ рабіць вывады? Аб чым цытаваная вышэй народная лірычная песня? У чым яе сутнасць, дзеля чаго яна спяваецца, які яе сэнс?

У песні рэальная аснова — размова двух закаханых, хлопца і дзяўчыны. Мы можам нават уявіць сабе, што дзеянне адбываецца каля калодзежа ці каля крыніцы, з якой бярэ ваду маладая дзяўчына і да якой пад'ехаў на кані хлопец. Ва ўсякім разе ёсць у песні пэўныя ўказанні на канкрэтныя рэаліі рэчаіснасці. Аднак звядзенне песні да канкрэтнага выпадку было б спрашчэннем. У лірычнай народнай песні — глыбокі сацыяльна-філасофскі падтэкст. Каліна, якая «зроду не цвіла», якую «змарозілі сільныя марозы» —праява жорсткіх жыццёвых абставін, якія могуць аказаць уздзеянне на далейшы лёс закаханых. Іх жыццё, іх каханне дэтэрмініраваны, абумоўлены як сацыяльнымі прычынамі, так і самім лёсам. Пра гэта напамінае народная песня. Каб выказаць гэты іншасказальны падтэкст, патрэбна было адштурхнуцца ад рэальнай асновы, патрэбна была адпаведная форма выражэння. У народных песнях умоўнасць, метафарычнасць, сімвалічнасць існуюць не як самамэтныя каштоўнасці, а дзеля таго, каб абагульніць, асэнсаваць у мастацкай форме канкрэтную рэчаіснасць. І гэтым фальклорная метафарычнасць блізкая па сваёй функцыянальнасці да метафарычнасці і літаратурнай, паэтычнай.

Умоўнасць, іншасказальнасць фальклору на першы позірк можа падацца рэччу ў сабе. Накшталт таго, як часам і паэтычная метафарычнасць уяўляецца самамэтай. Аднак трэба заўважыць, што звычайна як у першай, так і ў другой закладзены глыбокі сэнс. Не заўсёды мы можам даць адказ, чаму той ці іншы змест выліўся ў тую ці іншую форму народнай фантазіі, аднак вынікі такой фантазіі заўсёды змястоўныя. «Дзявочая праўда» і «хлапечая няпраўда» — такія паняцці выпрацоўвае фальклор, народная этыка, каб выявіць перавагу слабейшага, духоўную перавагу пяшчоты і любові. Аднак як гэты змест выяўляецца ў канкрэтным творы, у народнай лірычнай песні — залежыць цалкам ад асаблівасці, ладу метафарычнага мыслення стваральнікаў фальклору. У народнай песні на гэтую тэму міфічны вобраз «Юр'евага каня» цесна пераплятаецца з канкрэтнымі, рэальнымі сялянскімі конямі, якіх пасуць сялянскія хлопцы. «Праўда» не на баку гэтых хлопцаў, але кожны з іх можа далучыцца да яе.

Разгуляўся Юр'еў конь,
Разбіў камень капытом.
Як у камені зерне ёсць,
Так у хлопцаў праўда ёсць.

Разгуляўся Юр'еў конь,
Разбіў гарэх капытом.
Як у гарэху зерне ёсць,
Так у дзяўчынак праўда ёсць.

А вы, хлопчыкі, бяжыце,
Вашы конікі ў жыце.
А ты, мілы, не бяжы.
Бо твой конік на мяжы.[1]

Сутнасць фальклорнай іншасказальнасці ў тым, што пэўныя абстрагаваныя, духоўныя ідэі перадаюцца ў ім непасрэдна праз канкрэтнае, прадметнае ўяўленне, стваральнік фальклору мысліць не адцягнена, а пэўным прадметным комплексам. У гэтым своеасаблівасць фальклорнай метафарычнасці.

Гісторыя развіцця беларускай паэзіі паказвае, што ў ёй таксама агульны працэс адбываўся ад канкрэтна-прадметнага, матэрыяльна-адчувальнага да абстрагаванага, абагульненага. Прычым у ёй захавалася не толькі астаткавая фальклорная метафарычнасць (а

[1] Веснавыя песні. Мн., 1979. С. 173.

сувязь беларускай паэзіі з фальклорам надзвычай устойлівая), але ў дастаткова праяўленай ступені захаваўся і сам прынцып мастацкага мыслення, які характарызуецца тым, што на змястоўнасць аказвае непасрэднае ўздзеянне прадметнае бачанне. Вобраз прадмета ўспрымаецца не толькі візуальна, але і як носьбіт пэўнай ідэі. Гаворачы пра самыя шырокія абагульненні, беларуская паэзія і тут карыстаецца прывычнымі для яе «рэчыўнымі» вобразамі. Безумоўна, часцей за ўсё гэта вобразы ўскладненыя, вобразы-сімвалы, за якімі пад знешняй абалонкай тоіцца глыбокі падтэкст.

Сімвалічны фальклорны вобраз асэнсоўваецца і трансфармуецца па-свойму, у адпаведнасці з мастацкай задачай, якая стаіць перад паэтам. Мы маем справу не з механічным пераносам вобраза, а з яго «ўжываннем» у мастацкую тканіну верша. Цалкам зразумела, што фальклорны вобраз не можа механічна пераносіцца ў паэтычную творчасць, у зусім іншую эстэтычную сістэму.

У шэрагу выпадкаў цяжка меркаваць, дзе традыцыя фальклорнага мыслення ідзе ад фальклору, а дзе ўласна літаратурная традыцыя. Справа ў тым, што прафесійная паэзія выпрацавала сваю ўстойлівую сістэму метафарычных стэрэатыпаў. І ўсё ж, нам здаецца, ёсць пэўныя тыпы або формы метафарычнага мыслення, якія найбольш уласцівы фальклорнай творчасці і якія найбольш цесным чынам звязваюць фальклорную і паэтычную метафарычнасці.

Адной з такіх форм (адной з самых распаўсюджаных як у фальклоры, так і ў класічнай і сучаснай беларускай паэзіі) з'яўляецца сімвалічнасць. Да агульных форм метафарычнасці трэба таксама аднесці іронію, гратэск, гіпербалу. Як і ў фальклоры, так і ў сучаснай паэзіі метафарычны вобраз часта будуецца на «дзіўным», незвычайным кантрасце, на парадаксальнасці.

Аналіз гэтых і іншых форм метафарычнасці, іх праяўленне на ўзроўні фальклорнага ўплыву ў сучаснай паэзіі дазваляюць ясней убачыць своеасаблівасць, каларытнасць беларускай паэзіі.

Чалавек і яго адносіны з прыродай — вечная, нязменная тэма як фальклору, так і паэзіі. «Натурфіласофскі» светапогляд і фальклору, і паэзіі найяскравей праяўляецца зноў-такі ў адметнасці метафарычнага мыслення. Чалавек уяўляе адно цэлае з прыродай — такая самая агульная ідэя, якая ляжыць у аснове шматлікіх метафарычных увасабленняў у фальклорных і ўласна літаратурных паэтычных творах.

Шлях чалавечай свядомасці ў асэнсаванні сувязі чалавека з прыродай быў доўгім, складаным і няпростым. Павінны былі прайсці тысячагоддзі, перш чым чалавек пачаў вылучаць сябе з навакольнага асяроддзя, усведамляць сябе як штосьці хоць і блізкае прыродзе, але

ўсё ж асобнае ад яе, што мае самастойную каштоўнасць. Паколькі чалавек пачаў успрымаць сябе «асобна», то адзінства з прыродай, з усім навакольным светам, усім, што выходзіла за межы чалавечага «я», ужо пачало асэнсоўвацца і трактавацца пераноска, іншасказальна.

Неўсвядомлены міфалагізм перарос ва ўсвядомлены метафарызм. Гэты працэс падспудна адбываўся на ўсім шматвяковым шляху развіцця фальклорнай творчасці. Калі ў прафесійнай паэзіі ўвасабленне заўсёды ўсвядомленае, паэтам разумеецца адсутнасць тоеснасці паміж двума прадметамі, якія параўноўваюцца, паміж жывым і нежывым, прыродай і чалавекам, то ў фальклоры гэтае разуменне толькі фарміруецца.

Астаткавасцю веры ў адзінства чалавека з прыродай можна вытлумачыць асаблівасці праяўлення метафарычнага мыслення ў фальклоры, кола ўстойлівых вобразаў, сімвалаў, увасабленняў. А гэта ўсё, склаўшыся на працягу стагоддзяў ва ўстойлівую сістэму, стаўшы аўтарытэтнай традыцыяй, аказала тым самым уплыў у пэўным сэнсе і на пазнейшую пісьменнасць, на літаратуру. Гістарычны шлях развіцця мастацкай свядомасці чалавека, тыя формы і спосабы, пры дапамозе якіх чалавек асэнсоўваў і адлюстроўваў рэчаіснасць, паклалі адбітак на асаблівасці сучаснага паэтычнага мыслення. Мы сёння іменна так, а не інакш, іменна ў такіх, а не ў іншых формах спасцігаем свет праз мастацтва таму, што на стане нашага сучаснага мастацкага светапогляду, на спосабах асваення сучаснай нам рэальнасці адбіваецца тым ці іншым чынам уся сукупнасць праяў вобразнага, мастацкага развіцця чалавецтва. Сучаснае мастацкае мысленне сфарміравалася калі не пад прамым, то пад ускосным уплывам усёй своеасаблівасці гістарычнага развіцця мастацкай свядомасці чалавецтва.

Адна з галоўных тэм сучаснай беларускай паэзіі — сувязь чалавека з прыродай. У многіх рысах яна блізкая да народнага анімістычнага светапогляду. Не адчуваючы той непасрэднай сувязі, якая нітавала першабытнага чалавека з навакольным светам, сучасны чалавек імкнецца адрадзіць перарваную сувязь. Свае ўзаемаадносіны з прыродай ён бачыць больш ускладненымі, апасродкаванымі, няпростымі. І ў той жа час сучасны чалавек параненйшаму лічыць сябе часцінкай сусвету, нягледзячы на тое што ён цяпер навучыўся многаму, утаймаваў многія прыродныя стыхіі.

Лірычны герой верша Аляксея Лысіна «А я на лясным рубяжы...» прыйшоў у свет прыроды, у свет нявыказаных слоў за разгадкай. Пра свой стан ён гаворыць наступным чынам: «Так пругка маё і лясное

сплялося ў прыціхлай душы». «Маё» і «лясное» — гэта лейтматыў усяго верша. Пра гэтую сувязь ён трошкі іначай скажа ў канцы верша:

З надзеяй маёй і лясной
Гляджу на зямлю дарагую.
Па чымсьці кукую, кукую
Высокай сваёй сівізной.[1]

Чалавечае і прыроднае сапраўды настолькі перапляліся ў ім, што цяжка правесці паміж імі мяжу. Таму цалкам натуральна ўспрымаецца гэтае «кукаванне сівізной» — вобраз нечаканы, экспрэсіўны. У ім ёсць нейкая нявыказанасць, намёк і на абмежаванасць у часе чалавечага жыцця, і на магчымасць прароцтва, спагнання ў рэшце рэшт прызначэння чалавека. Нездарма гэтыя радкі нагадваюць нам пра зязюлю — вешчую, міфічную птушку ў беларускім фальклоры і паэзіі.

Вобраз зязюлі нясе важную ідэйна-эстэтычную нагрузку ў паэзіі А. Куляшова. Калі ж гаварыць пра беларускі фальклор, то вобраз зязюлі — адзін з найбольш распаўсюджаных.

Трэба адзначыць, што сімваліка-метафарычны вобраз зязюлі шырока распаўсюджаны ва ўсім свеце. Так, даследчык Н. С. Шэфтэлевіч праводзіць аналогію паміж вершам У. Водсварта «Зязюля» і ўсходняй паэтычнай традыцыяй, паказваючы на гэтым прыкладзе, як «японская эстэтычная катэгорыя «сокровенного» атаясамліваецца з еўрапейскім паняццем «бясконцага»[2].

Дзесьці, хтосьці, штосьці і да т. п. — А. Пысін любіць карыстацца такімі няпэўнымі словамі, відаць, таму што імі перадаецца недагаворанасць, ён часта будуе фразы з запытальнай інтанацыяй, мэта якіх не атрыманне прамога адказу на пытанне, не практычная карысць ад запытання, а як бы пацвярджэнне таго, што свет да канца не спазнаны. Пытанне адрасуецца і сабе, і прыродзе, якая Лысіну ўяўляецца «нераўнадушнай».

Запытальная інтанацыя дапамагае стварэнню вобраза са значнай перспектывай, у ім такім чынам застаецца месца для тайны, для загадкавасці. «Зоры ці сабакі неварожа брэшуць на місхорскую сасну?» У гэтым пытанні — паэтычнае дапушчэнне; параўнанне разгортваецца так, як быццам бы аўтар і не ведае адказу, як быццам раіцца з чытачом. Згаданы верш пачынаецца, як гэта часта бывае ў Пысіна, з выявы пейзажу, зафіксаванага ў пэўных прастора-часавых межах. З яго мы даведваемся, дзе адбываецца «ўнутранае» паэтычнае

[1] Пысін А. Выбр. тв. Т. 2. С. 126.
[2] Шефтелевич Н. С. Новая японская поэзия: Си-мадзаки То-сон. М., 1982. С. 25.

дзеянне, ад якіх рэалій адштурхоўваецца паэт у развіцці вершаванага вобраза:

Чуцен брэх сабачы на узмор'і —
Пад градою позніх аганькоў.[1]

У двух наступных радках страфы захоўваецца ў цэлым рэальнасць карціны: назіральнік чуе брэх сабак, ён глядзіць на зорнае неба. І ў той жа час паэт па-майстэрску непрыкметна пераключае нашу ўвагу з рэальнага на ўмоўны план, метафарызуе сітуацыю. У такім метафарычным зліцці двух вобразаў увасабляецца ідэя аб блізкасці жывой і нежывой прыроды, якая затым, у наступнай страфе, будзе выказана больш адкрыта:

Можа, свет і любім мы за тое,
Што ў стрыечнай блізкасці жывём.
Штосьці свойскае і штось людскае
У гэтых дрэў, каменняў і жывёл.[2]

Разам з тым сучасны паэт як прадстаўнік свайго веку добра разумее розніцу паміж жывой і нежывой прыродай, паміж матэрыяльнай рэальнасцю і яе адлюстраваннем у свядомасці. Ён ведае, што неарганічны свет «ажыўляе», адухаўляе сам чалавек, пераносячы на яго сваю духоўную энергію, праецыруючы на яго свой унутраны свет.

Старажытнымі ўзыходзяць снамі
Горы, стэпы і лясная глуш.
Ведаю — ва ўсім ствараем самі
Дзіўную падобнасць нашых душ.[3]

Відаць, таму і знаходзіцца ў прыродным свеце «штосьці свойскае і штось людскае». Аднак пры далейшым разгортванні верша мы ўсё ж пераконваемся, што не толькі па гэтай прычыне блізкія названыя два светы. Застаецца і яшчэ адна, вельмі істотная повязь. Чалавек у рэшце рэшт вяртаецца ў першапачатковы, зыходны стан, з якога калісьці выйшаў — у свет прыроды. У цытаваным вершы аўтар зноў вяртаецца ад непасрэднай медытацыі да канкрэтных уражанняў ад навакольнага свету, да свайго месцазнаходжання, якое дапамагае яму арыентавацца як у рэальным свеце, так і ў свеце сімвалаў і

[1] Пысін А. Выбр. тв. Т. 2. С. 47.
[2] Там жа.
[3] Пысін А. Выбр. тв. Т. 2. С. 47.

абагульненняў. Напомнім, што чалавек стаіць на ўзмор'і, слухае сабачы брэх, углядаецца ў начное неба, на якое выбегла «сузор'е нетутэйшых Ганчакоў». Такая асацыяцыя, спалучэнне «зямнога» брэху сабак, ад якога вее жытлом, з сузор'ем Ганчакоў цягне за сабою роздум аб усеагульнай сувязі ў сусвеце. Аднак пры самых шырокіх абагульненнях і разважаннях паэт не губляе нітачкі сувязі паміж канкрэтным і сімвалічным. У гэтым бязлюддзі і бязмоўі, у якім незразумела нават адкуль даносіцца брэх — з зямлі ці з неба, паэт не забывае пра прысутнасць побач з сабой адной і канкрэтнай, і сімвалічнай у той жа час праявы — мора. Мора ў дадзеным выпадку выступае ў многіх значэннях. Яно — калыска арганічнага жыцця, выток чалавека. Яно і вобраз вечнасці, бязмежнасці, да якой належыць і чалавек як неаддзельная часцінка прыроды. Яно — сімвал неразгаданай тайны жыцця і смерці. А разам з тым і рэальнае мора, якое плешчацца ля ног паэта.

Блізка мора — зманлівая позва,
Мора не дае чагосьці забыць.
Пажадаем рана або позна
Вечнай тайнаю сябе абмыць.[1]

Вобраз мора ў творчасці А. Пысіна мае, несумненна, сімвалічнае, філасофскае значэнне, перш за ўсё ён выступае як сімвал вечнасці. А з другога боку, важна падкрэсліць, што на мора глядзіць іменна беларус, славянін і ён бачыць мора па-беларуску. Для Лысіна вобраз мора зліваецца з вобразам жыта, больш прывычным для ўспрымання беларуса. Тут варта адзначыць, што супастаўленне гэтых двух вобразаў, магчыма, не такое ўжо нечаканае і выпадковае, як гэта можа падацца з першага погляду. Беларусу жыта здаўна ўяўлялася морам, аб такой паралелі сведчыла і пэўнае вонкавае падабенства: па жыце таксама ходзяць хвалі ад подыху ветру. Як можна пераканацца на прыкладзе паэзіі А. Лысіна, такое падабенства з'яўляецца для паэта не толькі знешнім. І той, і другі вобраз служыць для яго сімвалам вечнасці прыроды. У атаясамленні вечнасці і жыта Аляксей Пысін прызнаецца адкрыта: «Мне вечнасцю здаецца жыта». Па «жытнёвым провадзе» адбываецца «часоў былых і новых сувязь».

І ўсё ж як бы мы ні былі падрыхтаваны да ўспрымання блізкасці двух вобразаў, іх зліццё ў вершы А. Пысіна ўражвае сваёй мастацкай

[1] Там жа.

дасканаласцю, візуальнай дакладнасцю дэталей, яркай і самабытнай метафарычнасцю:

Калышыся, мора, калышыся,
Палівайся сонцам і вятрамі;
У тваім высокім сінім жыце
Ходзяць жнеі з белымі сярпамі.

І не плачуць жнеі, не галосяць,
Не заходзяцца душою ў спеве.
У людзей маўкліва хлеба просяць,
Бо чамусьці жыта позна спее.

Крошкі, што прынесены на бераг,
Пазнікалі голасна і ціха.
Нада мною столькі хустак белых...
Можа, тут і матчына хусцінка.[1]

Верш Аляксея Пысіна «Чайкі» адзін з найбольш дасканалых, гарманічных твораў. Гэта верш пра час, пра часавую сувязь. Рэтраспекцыя, напоўненая глыбокім сэнсам, дае магчымасць паяднаць самыя аддаленыя па часе, самыя разнастайныя па характару з'явы. Ланцужок асацыяцый (мора — «высокае сіняе жыта»; чайкі — «жнеі з белымі сярпамі») стварае закончаны мастацкі вобраз з пранізлівай інтанацыяй чалавечнасці. На сучаснае бачанне паэтам мора накладваюцца ўспаміны аб маленстве. Сапраўды, малому хлапчуку жытняе поле магло ўявіцца неабсяжным морам, таксама як і сярпы, і схіленыя над імі хусцінкі жанок маглі падацца белымі чайкамі. Дакладней кажучы, тут адбываецца своеасаблівае ўшчыльненне часу, і цяжка меркаваць аб тым, дзе канкрэтна ўспрыманне дзіцяці, а дзе дарослага чалавека. Вясковы хлапчук мог і не бачыць ні разу ў жыцці чаек і не мець пра іх уяўлення. У дадзеным выпадку мы з'яўляемся сведкамі нібыта двайнога бачання, калі на метафарычную, умоўную карціну жытняга мора праецыруеце адначасова погляд і дарослага, і дзіцяці. У пэўным сэнсе такая метафарычнасць набліжаецца да сучаснай літаратурнай міфалагізацыі. Умоўны вобраз чаек-жней ажыццяўляе сувязь паміж светам маленства аўтара і яго дарослым светам. Жнеі, якія просяць хлеба (цяжкі лёс працоўнага селяніна), — гэтая асацыяцыя, трапляючы ў верш, карэнным чынам трансфармуецца, і вобраз чаек-

[1] Там жа.

жней, якія «ў людзей маўкліва хлеба просяць», набывае пераносны сэнс. Апошняя асацыяцыя разглядаемага верша — параўнанне чаек з белымі хусткамі жней. Паэт імкнецца распазнаць сярод гэтых уяўных хусцінак матчыну, г. зн. імкнецца ўсталяваць праз рэаліі і сімвалы сучаснага быцця сувязь з мінулым часам. Колішні хлапчук, які, ідучы з полуднем на поле да жней, стараўся разгледзець сярод постацей матчыну хусцінку, пазнаць сваю маці, сёння, вырасшы, імкнецца пазнаць сутнасць жыцця, сэнс двуадзінства: хуткацечнасці і пастаянства часу.

Іншае змястоўнае напаўненне ў сімвалічнага вобраза мора ў вершы А. Пысіна «Сабака ў моры». Сувязь сучаснага ўспрымання з ранейшымі асацыяцыямі не так выразна праяўлена праз метафару. Хоць, безумоўна ж, яна існуе; зноў-такі мора параўноўваецца з прывычным з маленства вобразам — лугам, «морам» траў: «Белая хваля ўдарыць з разбегу звонам няскошаных траў...»; «Плавае ў блізкіх глыбінях салака, хвалі — валошкавы цвет». І гэтае метафарычнае бачанне, таксама як і непасрэдны, «візуальны» вобраз сабакі, які весела скача па палубе («ці не суседскі Дружок, што вераб'ёў выганяў з-пад саломы, люта брахаў на сарок?»), наводзіць паэта на ўспаміны. Мы можам назіраць, як будуецца асацыяцыя, як мысліць паэт, выстройваючы асацыятыўны ланцужок з'яў у пэўнай паслядоўнасці, непрыкметна пераходзячы ад канкрэтыкі да ўмоўнага плана ўспамінаў.

Мусіць, сарокі не падзяўбалі
Усіх успамінаў маіх:
Бачу маленства млечныя далі,
Постаці хвояў нямых.
Быццам вяртаюся ў тое былое,
У дапатопны той век;
Першае поле не ўздыбіў раллёю,
Першае дрэва не ссек.[1]

Свет маленства ў паэзіі Аляксея Пысіна стаіць у цеснай сувязі з сімволікай вечнасці. Свет маленства, першароднасці, першаснасці ўспрымання, шчырасці і чысціні думак і ўчынкаў — гэта аснова жыцця, яго выток.

Працэс развіцця вобразнасці ад міфа да метафары (і ў пэўным сэнсе адваротны працэс — літаратурная міфалагізацыя) можа быць паўней асэнсаваны тады, калі будуць улічаны самыя разнастайныя

---

[1] Пысін А. Твае далоні. Мн„ 1968. С. 42.

фактары, у тым ліку і такі важны, як сімвалічная шматзначнасць, полісемантыка іншасказальнасці фальклорных і літаратурных твораў.

Такія народныя сімвалы, як доля, жыта, агонь, вада і г. д., нясуць у сабе вялікі сэнс абагульнення, пры іх дапамозе адбываецца метафарычнае асэнсаванне рэчаіснасці і ў сучаснай паэзіі.

Метафара як троп мае досыць лакальнае значэнне, у пэўным сэнсе гэта «рэч у сабе». І выхад у полісемантыку, у сімволіку мае для метафары неацэннае значэнне.

Для беларускай паэзіі гэта рэальны працэс, паколькі яна заўсёды была цесна звязана з фальклорам, з народным светапоглядам і народнай эстэтычнай, маральнай сістэмай каштоўнасцей.

Адным з вельмі ёмістых вобразаў з'яўляецца сімвалічны вобраз вады ў паэзіі А. Пысіна.

Паэт ідзе ад народнага светаўспрымання, традыцыйнай фальклорнай сімволікі. Вада — і сімвал жыцця, і, з другога боку, можа ўвасабляць грозную небяспеку. Такі шматзначны вобраз сустракаем у адным з вершаў паэта, дзе вада ўяўляецца жывой істотай, з «зялёнымі вачыма», з «вешчай варажбой». Яна пявучая, яе глыбіня — «відушчая».

Вада тапіла двойчы ўжо мяне,
Нібы дасюль ёй мала, мала, мала
Усіх, каго ўзяла не на вайне,
Каго з-пад мяккіх лап не выпускала.
Як звер лагодны, што сваё дзіця
Аблізвае і лашчыць — нежывое...
А ўсё ж страшней было
Да забыцця
Трызніць хоць кропелькаю дажджавою.[1]

Вобраз вады праходзіць праз цэлы шэраг вершаў Аляксея Пысіна, трансфармуючыся, кожны раз выяўляючы новыя грані значэння. Вада звязваецца з пражытымі гадамі, з мінулым жыццём, з «далячынямі і вытокамі» — яна ўмяшчае ў сабе ўсё гэта, хавае ў сваёй глыбіні.

Вобраз вады пастаўлены ў цесную сувязь з вобразам вясны, сімвалізуючым сабой абнаўленне жыцця.

Вось два вобразы, якія ў нечым дапаўняюць адзін аднаго:

Тут вясна распусціла ваду,

[1] Пысін А. Выбр. тв. Т. I. С. 251.

Усё былое з-пад ног хоча вынесці.[1]

І як адказ на гэта — фрагмент з другога верша, напісанага на год пазней, у якім гаворыцца аб тым, што нічога не праходзіць бясследна, нішто не страчваецца:

Са мною ўсё, што не сплыве ніколі;
Я чую гул не плыні ледзяной.
Бягуць,
          бягуць
                    майго маленства коні,
Бягуць да той крыніцы
                              пад вадой.[2]

У адпаведнасці з сімвалічным заданнем вобраза знаходзіцца яго метафарычна-эмацыянальная афарбоўка — у залежнасці ад таго, які сімвалічны сэнс прэваліруе ў вершы: ці вада з жыццядайнаю сілай, ці грозная стыхія.

Таму і выступае пачаргова то «святло рачулкі», то «плынь ледзяная». У трагічным вершы аб недарэчнай гібелі фатографа пасля перамогі былыя салдаты, якія навекі «застылі ў фотаплёнцы», успрымаюць ваду так:

Над чорнай бухтаю стаялі,
Чужую слухалі ваду.[3]
(*Курсіў наш.— Я. Г.*)

І па-іншаму, на элегічна-прасветленай ноце, гучыць вобраз вады ў вершы пра інвалідаў са шпіталя — ветэранаў вайны, якія «ноччу ў сне... зябка ў маршавых ротах ідуць»:

Дубравенка калыша лісты —
Жоўты вырай на *спелай* вадзе. [4]
(*Курсіў наш.— Я. Г.*)

Існуе распаўсюджаная думка як сярод паэтаў, так і сярод пэўнай часткі літаратуразнаўцаў, што ўсякай метафара (як і наогул любы троп) з'яўляецца вобразам. Наогул пытанне вобразнасці ў паэзіі

[1] Там жа. Т. 2. С. 14.
[2] Там жа. С. 69.
[3] Там жа. Т. І. С. 282.
[4] Пысін А. Выбр. тв. Т. І. С. 288.

даволі складанае і, як гэта ні дзіўна, пакуль што не даследаванае ў дастатковай ступені.

Калі больш або менш зразумела, што такое вобраз у прозе, то гэта не скажаш пра паэтычны вобраз. У прозе вобраз часцей за ўсё атаясамліваецца з характарам, з суб'ектам і аб'ектам, з героем. У паэзіі ж вобразнасць (і яе праява — метафарычнасць) можа знаходзіцца ў самых разнастайных элементах паэтычнай структуры.

Адлюстраваць і асэнсаваць жыццё — галоўная задача літаратуры, і ў прыватнасці паэзіі. Метафарычнасць паэзіі як асноўны вобразны арсенал якраз і дапамагае рашэнню гэтай задачы. У сувязі са зместам гэтых дзвюх задач і вылучаюцца дзве асноўныя функцыі метафарычнасці.

Метафара, якую мы разумеем у самым шырокім сэнсе, служыць сродкам выразнасці, прадметнасці, нагляднасці адлюстравання, вобразнай інфармацыі.

Аднак вельмі важна, каб гэтае адлюстраванне было асэнсавана, абагульнена.

Пры гэтым абагульненне, асэнсаванне, аналіз павінны быць не надасабовымі, надэмацыянальнымі, чыста лагічнымі. Калі жыццё ў паэзіі будзе асэнсоўвацца толькі ўласна лагічнымі сродкамі, то разбурыцца ў такім выпадку самая сутнасць паэзіі.

Метафарычнасць як аснова вобразнасці якраз дапамагае эмацыянальнаму, асабоваму асэнсаванню рэчаіснасці. У метафары адбываецца ўзаемадзеянне думкі і пачуцця.

Па сутнасці, метафара — гэта тое, чаго няма ў сапраўднасці. І што ўсё ж такі існуе. Існуе ў нашым уяўленні, як патэнцыя, як унутраная сіла.

Апасродкавана, праз далучэнне да самога жыцця, ва ўсёй яго плоцевасці, канкрэтыцы паэзія пры дапамозе метафарычнасці гаворыць пра самае істотнае ў жыцці, пра яго сэнс.

«Крок у сярпа ўсё вузейшы» (Аляксей Пысін) — гэта рэальны лёс жанчыны, яе доля. Тут сказана пра жыццё і смерць, пра працу значна больш, чым гэта можна было б зрабіць шляхам непасрэднага сілагізіравання.

У фальклорнай метафарычнасці захавалася самае галоўнае сёння для нас — адносіны да жыцця яго стваральнікаў, іх свядомасць, думкі, пачуцці.

Сёння, з вышыні сучаснага развіцця, змест фальклорных твораў камусьці можа падацца спрошчаным. Тым самым выпускаецца з поля зроку тая важная акалічнасць, што фальклор — гэта таксама мастацкі феномен, крыніца, якая непасрэдна даносіць да нас жывое

дыханне продкаў, гаворыць пра іх светаадчуванне, духоўны свет значна больш, чым могуць сказаць навуковыя даныя.

У нас склаліся пэўныя стэрэатыпы ўспрымання фальклору. У мастацкай літаратуры яшчэ часта наследуюцца знешнія праявы фальклярызму, стыль без дастатковага асэнсавання самой метадалогіі, псіхалогіі творчасці.

Чаму іменна ў такіх, а не іншых формах развілася вобразнасць, метафарычнасць, міфалагічнасць, сімвалічнасць фальклору? Толькі гульнёй фантазіі вытлумачыць тут што-небудзь цяжка, калі наогул магчыма. Гістарычна так склаліся формы мастацкага спасціжэння свету, формы мастацкай іншасказальнасці таму, што была неабходнасць данесці праз фальклорны твор саму непасрэднасць успрымання жыцця.

Літаратура, паэзія, вырасшы калісьці на фальклорнай глебе, ператварыліся з цягам часу ў аўтаномную, самастойную эстэтычную сістэму, якая ўвесь час знаходзіцца ў руху, у развіцці. Фальклорны штуршок, нейкія самыя агульныя зачаткі мастацкага мыслення толькі паспрыялі «пуску» ў ход гэтай складанай сістэмы, якая цяпер мае дастаткова сіл і сродкаў для самаразвіцця.

І ўсё ж, нягледзячы на прынцыповае адрозненне дзвюх сістэм мастацкага спасціжэння рэчаіснасці, існуе, захоўваецца аж да сённяшняга дня і тая самая агульная «канва» падобнасці, якая іх збліжае.

Пры супастаўленні фальклору і літаратуры, нам думаецца, ёсць неабходнасць улічваць і падобную агульнасць. Варта адзначыць, што ўплыў фальклору на сучасную літаратуру можа быць не толькі знешні, ён можа насіць і больш глыбокі, унутраны характар.

Многія спосабы паэтызацыі знешняга свету, якія былі ўласцівы фальклору, характэрны і для сучаснай паэзіі.

У паэзіі Максіма Танка прыкметна супрацьпастаўленне «паэтычнасці» і «непаэтычнасці». Метафара ў яго часта выступае як атрыбут паэтычнасці. Гэта таксама адна з функцый метафары. Націск робіцца на незвычайнасць падзей, іх прыўзнятасць над бытам. Паэтычны свет Максіма Танка напрамую судакранаецца з незвычайным, выключным.

Герой Максіма Танка — чалавек, які пачынае будаваць дом не з фундамента, а з мары, «з дыму над комінам». Ён фантазёр, летуценнік.

Фантастычна-метафарычная карціна часта патрэбна паэту для таго, каб падкрэсліць якраз супрацьлеглае — рэальнасць і ардынарнасць сапраўднага становішча.

На шыбе марознай узорам застыў,
Раскінуўшы крылы, аснежаны голуб.
Магчыма, ён нёс ад цябе мне
пасланне,
Ды я не пачуў, як ён біўся ў завею
У паўночныя шыбы,
у сон мой трывожны.
Стаю зараз, адагрэю яго крылы
Дыханнем надзеі, адчаем сваім.[1]

У паэзіі М. Танка з усёй сілай выяўляецца своеасаблівасць мыслення такімі шырокімі прасторава-часавымі аб'ектамі, як зямля, сонца, у іх дачыненні да жыцця асобнага чалавека, народа, чалавецтва.

Ніводзін гадзіннік —
Сярэбраны ці залаты —
Не можа зраўняццэ
З гадзіннікам сонечным гэтым,
Бо ён адзначае
І час нараджэння,
І час развітання з зямлёй,
Калі цень мой знікне
На вечназялёным
Яго цыферблаце.[2]

Вось так дакладна, праз трагічнае ўспрыманне, назначаны час існавання індывідуума і след гэтага існавання, які праламляецца ў навакольным асяроддзі. У дыялектычнай узаемасувязі ўсяго існага праяўляецца мэтазгоднасць жыцця, яго плён. Цень на вечназялёным цыферблаце зямлі — гэта нямарна пражытыя гады, сэнс існавання. Цень заканамерна і натуральна знікае — у свой час — такая яго прырода, аднак пры сваім «жыцці» ён неад'емна звязаны з усім тым, што яго спараджае. Варта зноў успомніць радкі Куляшова — «маё сяброўства—цень мой пажыццёвы...»

Звязанасць чалавека з усім тым, што яго акружае — традыцыйная рыса беларускай паэзіі. У Купалы прырода часта выконвае сацыяльна-мастацкую функцыю ў вершы, прыродныя стыхіі сімвалізуюць сабой пэўныя сацыяльныя, грамадскія сілы. Вясна

---

[1] Танк М. Дарога, закалыханая жытам. Міг, 1976. С. 7.
[2] Танк М. Мой хлеб надзённы. Мн„ 1962. С. 143—144.

— гэта і красаванне зямлі, і разам з тым прыкмета абуджэння імкнення чалавека да волі. Такі паралелізм у сучаснай паэзіі сустрэнем не часта. І ўсё ж у Куляшова знаходзім верш, які, адлюстроўваючы новы час, новую сітуацыю ў свеце, пабудаваны па таму ж прынцыпу суаднясення прыродных і сацыяльных з'яў:

Светлых дзён баючыся,—
Мутнымі ручаямі,
На пачарнелай крызе,
Зіма ўцякае начамі.

Ёй на шляхах світальных
Не ваяваць з туманамі,—
Ад іх абдымкаў знішчальных
Зіма ўцякае начамі.[1]

Паэтызацыя свету надае вершам Танка непадробнае, аптымістычнае гучанне. У свеце, які прадзімаюць вятры гісторыі, у якім столькі катаклізмаў і трагедый, у гэтым свеце ўсё ж існуюць рэчы нязменныя і пастаянныя па сваёй сутнасці, паняцці ўстойлівыя і спаконвечныя.

Такія танкаўскія словы-вобразы, як цымбалы, вяселле, вочап, цэбры, калыска, дарогі, калёсы, конаўка і г. д., зліваючыся ў вершы, ствараюць непадробнае адчуванне паўнаты і прасветленасці жыцця, пасяляюць аптымістычны настрой, веру ў невынішчальныя, вечныя законы людскога супольніцтва і паразумення.

Помню: маці заўсёды клалася спаць
Толькі пасля таго, як засыналі
І дзеці ў запечку,
І куры на куросаднях,
І косы, заточаныя пад страхой,
І агонь у задымленай печы,
І вілы з памялом у качарэжніку,
І яблыня, загледзеўшыся ў студню,
І аблокі над страхой буслінай,
І палявая дарога,
закалыханая жытам.
Як жа мне сёння заснуць,
Калі, яе прыгадаўшы,
Усё не спіць,

---

[1] Куляшоў А. Сасна і бяроза. Мн., 1970. С. 26.

І не спяць мае думы.[1]

Так шэраг самых звычайных, здавалася б, рэчаў узвышаецца да паэтычнай метафары быцця.

Бацька і маці як носьбіты народнай маралі і светапогляду перадаюць праз сваё пасрэдніцтва шматвяковы вопыт жыцця. Яны — пасрэднікі паміж паэзіяй і быццём.

Трое было нас неразлучных:
Бацька, я і піла.
Гэта могуць пацвердзіць
Вуглы зрубаў,
Стрыжняватыя пні,
Лежакі, як мядзведзі,
Залеглыя ў пасецы,
Цэбры з-пад агуркоў,
Вёдры — калыскі з вадой,
Да вочапаў прымацаваныя,
І цымбалы, якія вандруюць
Ад хаты да хаты,
Ад вяселля — да вяселля,
Ад свята — да свята.[2]

Ствараецца паэтычны, святочны настрой, своеасаблівы якойсьці надзвычайнай улагоджанасцю і весялосцю. Святло чалавечай натхнёнай працы пасяляе ў душы спакой і лагоду. І нават заключная частка верша, у якой трыіснасць разбураецца і выступае на першы план адзінота, гучыць усё-такі аптымістычна і ўпэўнена таму, што застаецца перакананне ў вечнасці і нязменнасці свету, у пастаянстве стваральнай працы чалавека, у непарушнасці гармоніі.

Аптымізм паэзіі Танка трымаецца якраз на гэтым уважным, засяроджаным стаўленні да норм народнай этыкі і эстэтыкі, на веры ў бессмяротнасць народа.

Для паэзіі Максіма Танка характэрна непарыўная еднасць са сваёй зямлёю, радзімай, вытокамі. У адным са сваіх вершаў ён выводзіць незвычайную, метафарычную касмалогію:

Зямля трымаецца на трох сланах,
Сланы — на велізарнай чарапасе,
Чарапаха — на голубе,

[1] Танк М. Дарога, закалыханая жытам. С. 6.
[2] Там жа. С. 41.

Голуб — па хлебным коласе,
Колас — на калысцы,
А калыска — на песні матчынай...[1]

Тут не проста гіпербала, якая ўжыта дзеля ўяўнай прыгажосці, дзеля абыграння касмалагічных мадэляў старажытнасці. Гэта цэласны і натуральны светапогляд паэта: зямля сапраўды трымаецца на матчынай песні.

Балада У. Караткевіча «Дзядзькаў кубак» — верш-сцвярджэнне, верш-сімвал, зварот да народных вытокаў і крыніц. Жыццё простага, «маленькага» чалавека паэтызуецца, узвялічваецца. Немалаважную ролю ў ідэалізацыі героя мае прырода, з якою ён зліваецца. Уласна кажучы, чалавек і прырода ў гэтай баладзе — паняцці аднаго раду, яны аднолькавыя па сваёй важнасці і значэнню.

Ён жыў у невялічкім гарадку,
Мой кроўны дзядзька,
просты і вялікі,
Душэўны чалавек.
Яго душу
Узгадавалі старыкі і плаўні
Адвечнага, як Беларусь, Дняпра. [2]

Прастата суседнічае з веліччу, чалавек са сваімі штодзённымі, дробнымі клопатамі ў той жа час вялікі чалавек, бо ён — сын вечнай прыроды. Гэтая вечнасць надзвычай яскрава падкрэсліваецца прыёмам «спрасаванья», ушчыльнення часу. Як пакінуў юнак, уцякач з патрыярхальнага свету невялічкага гарадка, свайго дзядзьку з узнятым кубкам з віном, якое той піў за «пуховы шлях», у тым жа становішчы ён і сустракае яго зноў, ужо праз дваццаць гадоў.

Ён піў свой кубак за мяне, за іншых...
Ён піў, трывала ўсталяваўшы ногі,
Віно з паўночных, даўкіх нашых лоз...[3]

Метафара ў дадзеным выпадку падкрэслівае непераходную каштоўнасць і трываласць жыцця, высвечвае сабой вобраз аднаго з яго захавальнікаў.

---

[1] Танк М. Хай будзе святло. Мн., 1972. С. 76.
[2] Караткевіч У. Мая Іліяда. Мн., 1969. С. 170.
[3] Караткевіч У. Мая Іліяда. С. 172.

Сувязь з рэчаіснасцю для паэзіі ва ўсе часы была найважнейшай. Гэта сувязь жывіла паэзію, таксама як фантазіі, вымысел. У метафарычнасці якраз спалучаецца самым цесным чынам рэальнасць з вымыслам.

Сувязь паэзіі з рэчаіснасцю найбольш яскрава праяўляецца ў метафарычнасці, заснаванай на пластычнай асацыяцыі, на візуальнай карціне-ўяўленні.

Аднак і ў дадзеным выпадку паўстае пытанне аб суадпаведнасці пластычнага, рэальна ўяўляльнага вобраза задуме верша, яго ідэйнай скіраванасці. Адвольнасць асацыяцый спрачаецца з логікай вобраза. Канцэпцыя верша не заўсёды кладзецца на той ці іншы метафарычны малюнак. Часам пачуццё меры падводзіць і такога вытанчанага майстра метафары, як Р. Барадулін. Ён захапляецца метафарычнай творчасцю самааддана. І пры гэтым, натуральна, цяжка пазбегнуць пэўных выдаткаў. Характарызуючы творчасць паэта, В. Л. Бечык пісаў: «Яму па душы і творчае свавольства, таму ён можа часам спакусіцца сугуччам, нечаканым метафарычным ходам — неабавязкова ў імя сур'ёзнай, важнай задачы. На жаль, нярэдка ягоным асацыятыўным збліжэнням, параўнанням, метафарам (то крыху рацыяналістычным, то народжаным натхненнем і развітай успрымальнасцю) не хапае псіхалагічнага зместу, тады ўзнікае адчуванне іх выпадковасці, неабавязковасці: гэтыя параўнанні і метафары пачынаюць здавацца назойлівымі, ізаляванымі ад галоўнага. Гэта выглядае як перадышка перад тым, як сабраць сілы для напружанай душэўнай работы» [58].

Папрокаў Рыгору Барадуліну ў «празмернай метафарычнасці» было выказана на працягу многіх гадоў нямала. Відаць, няма патрэбы іх множыць. Такі ў паэта характар паэтычнага мыслення, такі стыль, у гэтым яго своеасаблівасць, непадобнасць да іншых. Мы не збіраемся апраўдваць паэта. Сапраўды, «лакальная» метафара ў яго вершах часта выглядае легкаважкай, «староннняй». Дык у чым прычына? У самой метафарычнасці ці ў падыходзе да яе?

Зрэшты, дадзеная праблема датычыцца не аднаго толькі Рыгора Барадуліна. Двайная прырода метафарычнасці праяўляецца так ці інакш ва ўсёй сучаснай беларускай паэзіі. «Лакальная» метафара, метафара-троп, упрыгожанне і метафара-канцэпцыя, метафара-вобраз. Узаемадзеянне паміж двума гэтымі відамі метафарычнасці (кожны з якіх мае месца і паўнапраўнае існаванне ў паэтычнай практыцы) і складае аснову своеасаблівасці паэтычнага асваення рэчаіснасці.

Рух да глабальнай, маштабнай метафарычнасці ў сучаснай паэзіі даволі прыкметны.

Каб выявіць непасрэдна, а не пры дапамозе сілагізавання «найшырэйшую ідэю, сусветны факт», адзначаў А. Луначарскі, неабходны «такія вобразы і спалучэнні вобразаў, якія можна канкрэтна ўявіць у пэўнай карціне, але значаць яны больш таго, што непасрэдна сабой уяўляюць» [1].

На гэтым шляху паэзія скарыстоўвае вопыт, назапашаны фальклорам.

Цалкам відавочна, што метафара ў вершы існуе не ў ізаляваным стане, што яна непарыўна звязана з паэтычным кантэкстам, з усёй структурай твора. У сучаснай лінгвістыцы пачалі з'яўляцца працы, у якіх метафара разглядаецца ў шырокім паэтычным кантэксце. Напрыклад, А. К. Авелічаў піша: «Мінімальны кантэкст толькі сігналізуе чытачу і даследчыку пра наяўнасць метафары, але не нясе ў сабе ўсіх неабходных звестак для яе разумення і ацэнкі» [2].

Метафара, уключаная ў склад верша, набывае ў ім новыя якасці. Яна ўступае ў самыя разнастайныя, шмат-функцыянальныя сувязі з паэтычнай сістэмай верша.

«Лакальная» метафара, метафара-троп — толькі прасцейшы від метафарычнасці ў сучаснай паэзіі. Безумоўна, такая метафара ў адрозненне ад іншых відаў метафарычнасці валодае абмежаванай колькасцю сувязей. І часамі, калі такая сувязь метафары з усім вершам чыста механічная, штучная, метафара не можа праявіцца ва ўсёй яе глыбіні. У такім выпадку метафара будзе выглядаць як іншароднае цела ў вершы.

У фальклорнай паэтыцы такое немагчыма, таму што метафарычнасць уяўляе сабой агульную светапоглядную сістэму, устойлівую да змяненняў, агульнапрынятую і агульнаўжывальную. У фальклоры метафара і кантэкст супадаюць у асноўных сваіх характарыстыках.

Асаблівасці развіцця літаратурнай метафарычнасці заключаюцца ў тым, што на сучасным этапе метафара ўсё больш уключаецца не толькі ў кантэкст паэтычнай сістэмы, але і ў яе падтэкст.

Адзін з самых значных на сённяшні дзень тып метафары— так званая разгорнутая метафара, якая арганізоўвае сабой структуру верша. Яна нясе ў сабе асноўны матыў верша, ідэю, з'яўляецца

---

[1] Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1964. Т. 4. С. 335—336.
[2] Авеличев А. К. Метафора и контекст // Вестн. Моск. ун-та. 1974. № 3. С. 33.

галоўным кампазіцыйным цэнтрам у вершы. У адрозненне ад «лакальнай» метафары, асноўнай функцыяй якой з'яўляецца эстэтычнае забеспячэнне вершаванага тэкста, разгорнутая метафара выконвае таксама і іншыя функцыі. Дзякуючы ёй верш набывае большую ідэйную накіраванасць, павялічваецца філасафічнасць паэтычнай думкі.

Спосаб паэтычнай творчасці, мастацкага асэнсавання рэчаіснасці заўсёды адпавядае духу часу. Для кожнай эпохі характэрны свае асаблівасці мастацкага мыслення, адрозненні ў способе пазнання свету. Сказанае датычыцца, безумоўна, і метафарычнасці як аднаго з асноўных спосабаў мастацкага мыслення, заснаванага на іншасказальнай прыродзе паэзіі.

Час патрабуе большай ідэйна-мастацкай значнасці, глыбіні і маштабнасці паэтычнай творчасці, асэнсавання ў ёй вялікіх сацыяльных і быційных праблем.

Зварот да вопыту фальклору на новай ступені мастацкага развіцця характарызуецца імкненнем да новага падыходу. Каб перадаць значнасць таго, што кладзецца ў падтэкст, патрабуецца паглыбленне самога паняцця іншасказальнасці, метафарычнасці. Паэзія вучыцца ў фальклору іменна праз канкрэтнае, пластычнае перадаць не толькі думкі і пачуцці, але і асноўныя характарыстыкі і асаблівасці светапогляднай сістэмы, светаўспрымання.

Трэба сказаць, што фальклорная і паэтычная метафарычнасці супадаюць толькі ў самым агульным. Самастойны, «усвядомлены» шлях развіцця літаратуры прадвызначыў тыя адметныя асаблівасці паэтычнай метафарычнасці, якія характарызуюць яе на сучасным этапе. Калі фальклору ўласціва часам «празмерная» ўмоўнасць метафарычнасці, то для паэзіі існуе іншая пагроза — «празмерная» арнаментальнасць.

Метафара дзеля метафары. Гэта негатыўная з'ява назіраецца ў некаторых выпадках з-за звужанага разумення прыроды метафарычнасці.

Паэзія знаходзіць процідзеянне такой тэндэнцыі. Метафарай становіцца ў радзе выпадкаў увесь верш, метафарычнай становіцца канцэпцыя верша, яго ідэя.

Аднак толькі пры ўмове зліцця двух відаў сучаснай паэтычнай метафарычнасці, пры цесным узаемадзеянні ў вершы метафары-тропа і метафары-канцэпцыі, можна дасягнуць сёння значных вынікаў у мастацкім асваенні паэзіяй свету.

Кожны элемент сістэмы паэтычнага мыслення павінен несці значную нагрузку. Лепшыя творы сучаснай беларускай паэзіі якраз

вызначаюцца гарманічнасцю метафарычнага мыслення. Вопыт фальклору ў гэтай справе мае вялікае значэнне.

Характар метафарычнасці ў сучаснай паэзіі змяніўся. Прыкметы сучаснага вобразнага мыслення, уласцівага паэзіі 60—80-х гадоў,— метафарычная «насычанасць» стылю, ускладненасць метафорыка своеасаблівая экспрэсіўнасць метафары. Сучасны паэтычны стыль часта амаль атаясамліваецца з метафарычнасцю пісьма, з падкрэсленай метафарычнай аснашчанасцю верша. Праўда, побач з гэтым свабодна развіваецца і іншы напрамак — паэзія, пазбаўленая якіх-небудзь значных прыкмет метафарычнага афармлення, паэзія, якую яшчэ часам называюць «бязвобразнай». Назва такая, трэба прызнаць, не адпавядае сапраўднасці. На самай справе верш, цалкам свабодны ад тропаў, можа несці ў скандэнсаваным выглядзе вобразны зарад вялікай эмацыянальнай сілы. Тропы, так званыя выяўленчыя сродкі, дапамагаюць стварэнню вобразнай карціны, аднак атаясамліваць метафару, сімвал, эпітэт самым непасрэдным чынам з паэтычным вобразам было б паспешліва. Не толькі яны ўваходзяць у вобразную паэтычную сістэму. Вобраз—паняцце больш шырокае. У дадзеным выпадку гаворка павінна весціся хутчэй за ўсё пра мікравобраз верша, адну з першасных вобразных ячэек у яго структуры.

Таму, магчыма, у некаторых выпадках на метафару ўскладаецца звыш таго, што яна па сваёй сутнасці значыць і што можа даць для паэтычнага спасціжэння рэчаіснасці. Звязваць толькі з развіццём метафорыка далейшы поступ паэзіі, на нашу думку, было б неабдумана. А якраз гэта і імкнуцца зрабіць некаторыя крытыкі, робячы націск на тое, што сучасная маладая паэзія — паэзія новага метафарычнага мыслення і што яе будучыня — у выпрацоўцы яркай, экстравагантнай метафарычнасці.

Было б абсурдным адмаўляць рэальны працэс натуральнага гістарычнага развіцця метафарычнага мыслення ў паэзіі. Пад уплывам часу метафарычнасць як сродак пазнання жыцця, паэтычнага, эмацыянальнага асваення рэчаіснасці бесперапынку змяняецца. Па-рознаму глядзелі на свет старажытны грэк, беларус сярэдніх вякоў. Па-рознаму складвалася сістэма адліку паэтычных каардынат у розных народаў у розныя часы ў фальклоры і ў пісьмовай паэзіі. Для нашага часу характэрны свае тэмпы, свой узровень светаразумення, свая паэтычная сістэма. Пры ўмове захавання анталагічных першаэлементаў, дэтэрмінаваных тыпалагічнай агульнасцю, паэзія развіваецца як цэласная эстэтычная і грамадская з'ява ў рэчышчы нацыянальнай мастацкай свядомасці.

Канкрэтна-гістарычны падыход пры аналізе такіх універсальных форм выяўлення паэтычнага светаўспрымання, як метафара, неабходны, ён дыктуецца самім жыццём. Змяняецца свет, змяняюцца адносіны сучаснага чалавека да свету, разуменне ім свайго месца ў жыцці, сацыяльныя, маральныя, эстэтычныя і філасофскія погляды. І цалкам відавочна, што сучаснага паэта не можа задавальняць традыцыйная паэтыка. Ён шмат у чым глядзіць на свет па-свойму, праз свой духоўны свет, апасродкаваны элементамі культурнага і тэхнічнага асяроддзя.

Пісаць па-свойму, «па-новаму» — неад'емнае права кожнага паэта, які імкнецца выявіць у сваіх творах час, эпоху, сказаць пра свой народ і ад імя народа самае істотнае, самае важнае, перадаць сутнасць гістарычнага моманту. Іншая справа, што не заўсёды гэта атрымліваецца.

Маладыя паэты імкнуцца абгрунтаваць сваё права на пошук, падвесці тэарэтычную аснову пад пошукі ў галіне паэтыкі, творчую праду над словам. Вось як разважае, супастаўляючы сучаснасць з мінулым, малады рускі паэт А. Паршчыкаў — адзін з найбольш прыкметных прадстаўнікоў групы маскоўскіх паэтаў, творчасць якіх вызначаецца метафарычнай неардынарнасцю, пошукавай скіраванасцю ў галіне паэтычнай формы: «Для нас з вамі агульназначныя такія рэчы, як, напрыклад, вірусы, спадчыннасць, камп'ютэры... А які рэчыўны свет, скажам, у Гамера? Узбярэжжа, флот, крэпасць, калясніцы, у небе — чалавекападобныя багі. Ён адлюстроўваў усё суразмернае чалавеку. А мы павінны ўмець уявіць прастору... унутры бактэрыі!.. Гэта невытлумачальна вокамерам». І далей працягвае: «Не мы змяняемся, а пластыка, мова, знакі часу. Яны — пераменныя велічыні нашага космасу. Пастаянныя — запаветы дабра і рэакцыя сардэчнай мышцы на адрэналін. Адсюль і складаныя прасторавыя метафары, якія насычаюць блізкую мне маладую паэзію» [1]. Аднак ці не залішне катэгарычны тут паэт? Ці не падыходзіць ён да праблемы, празмерна фармалізуючы яе? Пранікненне ўнутр бактэрыі яшчэ не сведчанне пранікнення ўнутр духоўнага свету чалавека. А можа якраз такім унутраным пранікненнем у глыб чалавечай душы, пры ўсёй знешняй апісальнасці падзей, і вытлумачваецца мастацкая вартасць і непадуладнасць часу геніяльнага тварэння Гамера? Думаецца, што малады паэт не зусім правільна расставіў акцэнты ў суадносінах знешняга і ўнутранага, вонкавага і сутнаснага. Нельга згадзіцца з Паршчыкавым і ў тым,

---

[1] Кабанков Ю. Н. и др. «Кто служит ветром...» М., 1986. С. 71. 8*

што чалавек застаецца нязменным. Ён якраз змяняецца, змяняюцца і яго ўяўленні. Якраз яны, гэтыя змены ўнутры чалавека, у яго светапоглядзе і светаўспрыманні, і абумоўліваюць у рэшце рэшт змену паэтыкі.

А дасягненні сучаснай мікраэлектроннай тэхнікі хоць і аказваюць уплыў на кругагляд сучасніка, аднак адчувальнае непасрэднае ўздзеянне на паэтычную форму яны наўрад ці могуць аказаць. Таму падобнае тлумачэнне прычыны ўзнікнення і развіцця «метафарычна- згушчанай» паэзіі можа існаваць толькі ў якасці адной з гіпотэз, спробы падвесці тэарэтычнае абгрунтаванне пад ужо існуючую з'яву.

Праблема метафарычнасці ў сучаснай паэзіі, свайго роду феномена сучаснай інтэрпрэтацыі старога сродку з арсеналаў паэтыкі, патрабуе сур'ёзнага даследавання як на ўзроўні стылявога аналізу, так і на філасофска-метадалагічным узроўні. Тут неабходна ўлічваць і такое няпростае пытанне: што ж па сутнасці ўяўляе сабой метафара ў агульнапаэтычным кантэксце — сродак ці мэту? Як быццам бы тут усё ясна. Безумоўна, сродак. З дапамогай якога перадаецца духоўнае багацце асобы, шматстайнасць свету. Але, з другога боку, ці ж толькі «дапаможнымі» функцыямі абмяжоўваецца сфера ўздзеяння гэтага паэтычнага феномена? Мы не можам прыняць як супярэчную нашым ідэйна-мастацкім пазіцыям формулу «метафара дзеля метафары», таксама як і формулу «мастацтва дзеля мастацтва». І ўсё ж існуе ў метафарычнасці якаясь прыцягальная, прывабная сіла. Бо там, дзе метафара не проста ўжыта ў якасці дэкорнага элемента, а дзе яна адпавядае раскрыццю сутнасці жыцця, дзе паядноўвае, злучае праз сябе форму з сэнсам, яна знаходзіцца ў рэчышчы галоўнага развіцця паэтычнай думкі чалавека, ідзе ў авангардзе духоўных памкненняў сучасніка. Працуючы ў суладнасці, цеснай сувязі і ўзаемаабумоўленасці з іншымі элементамі паэтычнай сістэмы, у агульным паэтычным кантэксце, метафара (у меру паэтычных магчымасцей канкрэтнага аўтара) дае адказ на асноўныя быційныя пытанні.

Метафарычнасць мыслення шмат у чым адпавядае патрэбам пазнавальна-эстэтычнай дзейнасці сучаснага чалавека, як па-свойму адпавядала яна духоўным запатрабаванням старажытнасці. У гэтым прычына яе даўгалецця. Метафарычнасць вынікае з самога працэсу пазнання, заснаванага на вобразна-канкрэтным, практычна-прадметным успрыманні, шырокім выкарыстанні асацыятыўна-інтуітыўных сувязей. Дзейнасць галаўнога мозга чалавека будуецца такім чынам, што пазнанне адбываецца не толькі пры дапамозе

лагічных суджэнняў, але і ў значнай ступені (асабліва пазнанне мастацкае, паэтычнае) праз іншасказальнасць, падтэкст.

Так чалавек успрымае свет, такім чынам яго пазнае, асвойвае эстэтычна. Таму і застаецца нязменнай на працягу тысячагоддзяў сама сутнасць метафарычна-вобразнага пазнання навакольнага свету. Усе з'явы, прадметы і працэсы могуць прадстаць у метафарычным асвятленні, прадаўжаючы бясконцы працэс пазнання, паварочваючыся новымі, невядомымі да гэтага гранямі.

Яўгеній Вінакураў — паэт з трывала ўсталяванай рэпутацыяй «безметафарычнага», які заўсёды ідзе на прамы кантакт з чытачом, але творы якога вылучаюцца важкасцю сэнсу, філасофскай заглыбленасцю, узяў ды і назваў адзін са сваіх зборнікаў — «Метафары». У кнізе ёсць верш з такой жа назвай. Паэт як бы імкнецца парушыць уяўленне пра сябе самога, удакладніць яго. Так, ён не адносіцца да ліку тых аўтараў, творы якіх насычаны (часамі і без меры) яркімі, кідкімі метафарамі. Аднак (палемізуе ён з магчымым сваім апанентам)

…смысл блистательных метафор
Был ведом все-таки и мне.[1]

У чым жа бачыць вядомы паэт сутнасць метафары? Гэта тым больш цікава ведаць, што ў яго творах яна не праяўляецца ва ўсёй яе стыхійнасці, не знаходзіцца навідавоку, не мазоліць, як кажуць, вачэй. Разуменне метафары, як можна меркаваць з верша, у паэта самае шырокае, настолькі, што межы яе губляюцца дзесьці ў бясконцасці.

Метафора — и та вон телка.
И луг. И тополь. И дома.
И даже жизнь всего лишь только
Метафора. И смерть сама.[2]

Гэта паэтычная гіпербалізацыя і ў нейкім сэнсе таксама метафара. За парадаксальнасцю думкі нельга не ўбачыць рацыянальнага зерня, схаванага ў ёй.

Яркая, «бліскучая» метафара прываблівае да сябе, але часта яна аказваецца на самай справе не чым іншым, як размаляванай абгорткай. Яна не здольна ўлавіць самага галоўнага, дзеля чаго, па

---

[1] Винокуров Е. Метафоры. М., 1972. С. 10.
[2] Там жа. С. П.

ідэі, і прызначалася,— метафарычнага сэнсу быцця. Таму сутнасць не ў самой метафары, а ў тым, чаму яна служыць, на што скіравана.

А ёсць метафары ненавязлівыя, «стрыманыя», аднак у іх (няхай сабе хоць крыху) прыадкрываецца вечная таямніца жыцця, з дапамогай іх пазнаецца яго краса.

Пачуццё густу, тонкасць адчування, разуменне меры і гармоніі маюць вялікае значэнне для паэта, асабліва тады, калі ён мае справу з такой далікатнай матэрыяй, як метафорыка. Напэўна, у самай справядлівай ступені ўсё вышэй адзначанае можна аднесці да паэзіі А. Лысіна — паэта вельмі чуйнага да слова, адначасна пачуццёвага і стрыманага. Арыгінальная, прасякнутая высокай паэтычнасцю і лірызмам, трагічна асветленая і гуманістычная метафарычнасць спалучалася ў яго з задушэўнасцю і непасрэднасцю інтанацыі. Думаецца, што іменна гэта раскаванасць і непасрэднасць, свабода вобразнага выяўлення далі яму сілы вызваліцца ад скоўваючай у пачатку творчага шляху рэгламентаванасці і апісальнасці, узнялі яго паэзію да высокага трагізму і гуманістычнага жыццесцвярджэння.

Наогул, калі гаварыць пра ўсю сучасную беларускую паэзію, то пры ўсёй разнастайнасці пошукаў метафарычнага асэнсавання жыцця, напэўна, трэба пагадзіцца з тым, што якіх-небудзь надзвычайных адхіленняў у бок метафарычнай творчасці ў ёй асабліва не было. Для большасці паэтаў характэрна традыцыйная паэтыка. Праўда, на агульным фоне вылучаюцца ўсё ж такі паэты, у творах якіх у той ці іншай ступені знаходзіць адлюстраванне агульны працэс актуалізацыі метафары. Па-за сумненнямі арыгінальныя пошукі ў гэтым кірунку Рыгора Барадуліна. Яго дасягненні тут агульнапрызнаныя. Паэзія Р. Барадуліна стала з'явай агульнасаюзнага значэння. Яркасць, самабытнасць, метафарычная раскаванасць, асацыятыўнасць мыслення надалі ёй непаўторны і прывабны характар. Праўда, трэба адзначыць, што пры ўсёй арыгінальнасці творчай манеры паэта нельга не прызнаць і тое, што ўсё-такі ў асноўным метафарычная вобразатворчасць Барадуліна развіваецца ў традыцыйным рэчышчы. І шырокі водгук усесаюзнага чытача яго паэзія атрымала, магчыма, якраз таму, што па сваіх асноўных якасных характарыстыках яна была блізкая да творчасці і А. Вазнясенскага, і І. Драча, і некаторых іншых паэтаў. Адным словам, можна з поўным правам гаварыць пра своеасаблівую школу, прадстаўнікамі якой з'яўляюцца паэты, творчасць якіх набірала сілу ў 60-я гады і якія і зараз шмат у чым «робяць пагоду» ў сучаснай паэзіі.

Сярод маладых паэтаў не-не ды і ўзнікае «паслядоўнік» Р. Барадуліна. Аднак, на жаль, з такога вучнёўства і пераймальніцтва

карысці абсалютна ніякай не атрымліваецца. Таму што навучыцца прыёму прасцей за ўсё, значна цяжэй самому выпрацаваць сістэму паэтычных каардынат, арганічна і натуральна засвоіць найлепшыя дасягненні традыцыйнай паэтыкі для таго, каб ісці самому далей.

Таму і знікаюць такія паэты таксама раптоўна, як паяўляюцца, разам з «барадулінскай» метафарай і — пад яго ж — шыкоўнай каранёвай рыфмай. Зрэшты, уплыў Р. Барадуліна адчуваецца і ў творчасці тых з маладзейшых паэтаў, якія валодаюць самастойнасцю паэтычнага мыслення, якім ёсць што сказаць. Ды і тут цяжка размежаваць, дзе непасрэдны ўплыў паэтыкі Р. Барадуліна, а дзе выяўленне агульнай тэндэнцыі.

Ясна адно: зрух, які адбыўся ў самой сістэме метафарычнага мыслення ў сучаснай паэзіі і які прыводзіць не да заўсёды пажаданых і прадбачаных вынікаў, з'ява рэальная. У нечым ён тлумачыцца і літаратурнай модай, аднак шмат у чым адпавядае тым заканамерным працэсам руху паэтычных форм, развіцця паэтычнай свядомасці, якія характэрны для ўсёй сусветнай паэзіі. Асноўнае ж — каб паэзія заставалася з'явай нацыянальнай, бо пазанацыянальная, наднацыянальная паэзія — абсурд. І ў гэтым плане сувязь беларускай паэзіі з фальклорам — сувязь жыццядайная, плённая і сёння. Безумоўна, у тым выпадку, калі гэта раўнапраўная сувязь, а не спробы працаваць «пад фальклор», не павярхоўная стылізацыя, перапеў народнага. Усё залежыць ад таленту мастака. У таго ж Барадуліна моцны фальклорны пачатак. Ён не ляжыць на паверхні, а праяўляецца ў самім спосабе светабачання, у тыпе мыслення. Фальклорная цытата ў яго вершы не выглядае чужародным целам, яна арганічна ўспрымаецца ўсёй сістэмай паэтыкі аўтара, злучаецца з новым для яе кантэкстам у адзінае цэлае:

А дзяўчына, як здаўна вядзецца,
упусціла залато вядзерца,
засмуціла Казакова сэрца...
Зацвітае верасамі выдма —
за туманам нічога не відна,
за туманам, а ці за слязою? [1]

Для Р. Барадуліна не столькі важна па-сучаснаму інтэрпрэтаваць фальклор (хоць не абыходзіцца і без гэтага), як паспрабаваць

[1] Барадулін Р. Вечалле. Мн., 1980. С. 179.

пранікнуць у глыб фальклорнай народнай свядомасці, каб зачэрпнуць там гаючых духоўных сіл.

У гісторыі нашай паэзіі вельмі шмат набярэцца і падробак пад фальклор, бяздумнага і жорсткага эксплуатавання фальклорных крыніц. Такая паэзія прынесла вялікую шкоду, якую падчас нават цяжка сабе ўявіць. Падрываецца тым самым і аўтарытэт народнай песні, яе аўтэнтычнасць, зніжаецца таксама і агульнае ўражанне ад прафесійнай паэзіі. Самае галоўнае, што падобныя перапевы нічога не даюць, не прыносяць ніякай карысці. Мы не атрымліваем ні новага разумення глыбіні і самабытнасці фальклорнага мыслення, яго іншасказальнага, вобразна-сімвалічнага сэнсу, ні тым больш яркага і арыгінальнага твора сучаснай літаратуры, які б вылучаўся адметнасцю свайго падтэксту. Гэта ўсярэдненая, панылa-шэрая паэзія, якая не здольная на адкрыццё.

Паказальным з'яўляецца тое, што ў творчасці якраз тых паэтаў, дзе мы можам заўважыць і самастойнасць мыслення, і самабытнасць паэтычнага светапогляду, і адметнасць і незалежнасць мастакоўскай пазіцыі, і значнасць думкі і пачуцця, праяўляецца найбольш яскрава сапраўды творчая, плённая сувязь з фальклорнай спадчынай, з жывым народным словам, з народнай свядомасцю. І ў гэтым факце няма, напэўна, нічога дзіўнага. Толькі жывая паэзія можа па-сапраўднаму глыбока засвойваць з'явы іншага парадку, убіраць у сябе арганічна самыя рознаполюсныя сістэмы. Толькі значнаму мастаку пад сілу паглыбляцца ў стыхію народнай творчасці і не быць растворaным ёю, захаваць сваё ўласнае аблічча.

Глыбока народная паэзія Максіма Танка. У дадзеным выпадку мы маем найяскравае пацвярджэнне нашай высновы — паэт з еўрапейскай вывучкай, які ўвабраў і арганічна засвоіў культуру верша, традыцыі сусветнай паэзіі, чыя творчасць прасякнута агульнача-лавечай духоўнасцю і скіравана да бесперапыннага пошуку як у форме, так і ў змесце, адчувае фальклорную стыхію як штосьці роднае, блізкае сабе. Больш таго, яна натуральна і непасрэдна ўваходзіць у яго верш, у паэтычны светапогляд састаўной часткай, неад'емнай і жыццёва неабходнай. Своеасаблівасць паэтыкі М. Танка заключаецца яшчэ і ў тым, што ў большасці выпадкаў ён перадавярае весці маналог ад імя паэтычнага «я» свайму герою. Гэты вобраз цесна звязаны з вобразам аўтара, але не зліваецца з ім. Гэта і дае, відаць, паэту такую шчаслівую магчымасць знітаваць народнае светабачанне, народныя маральныя ўстоі і эстэтычныя ўяўленні з высокай паэтычнай культурай і асабовым пачаткам у паэзіі. Спецыфіка верлібра, якім шырока карыстаецца паэт, таксама кладзе

адбітак на адметнасць праламлення ў яго паэзіі фальклорных традыцый. Шырока выкарыстоўваецца Танкам метафарычна-сімвалічная трыяда — адзін з прыёмаў умоўнасці і іншасказання, характэрны для народнай паэтыкі. «Сярпы бліскавіц», «клубок песень», «шчака валуна», «блешня месяца» — безумоўна, гэтыя і падобныя да іх фрагменты метафарычных выказванняў, вырваныя з кантэксту, не даюць поўнага ўяўлення аб вобразнасці вершаў. У дадзеным выпадку нас цікавіць адзін момант: як сучасны ўзровень метафарычнасці ўбірае ў сябе народны светапогляд, народныя эстэтычныя ўяўленні, цесна звязаныя з працоўнай дзейнасцю чалавека, філасофіяй яго быту.

Узаемаабумоўленасць паэтычнага свету М. Танка і асноў народнага быцця пільна разгледзеў у свой час крытык Р. Бярозкін. «Наогул, трэба сказаць,— пісаў ён,— што непарыўная, арганічная сувязь з традыцыямі народнай культуры — адна з самых прывабных і моцных, калі не самая моцная якасць Максіма Танка. Культура для Танка — не толькі кнігі альбо жывапісныя палотны, а і ўвесь рознабаковы працоўны вопыт многіх і многіх пакаленняў аратых, сейбітаў, усяго працавітага «мужыцкага» роду, атожылкам, сынам якога нязменна адчувае сябе паэт» [1].

Паэтыка М. Танка сфакусіравана іменна на гэтай сувязі. Метафара, вобраз, сімвал, алегорыя — уся сістэма паэтычных іншасказанняў скіравана на паўнейшае ўвасабленне спрадвечнага сэнсу народнага быцця, жыццёвай мудрасці. У «Перапісцы з зямлёй» — адным з праграмных вершаў, М. Танк як бы супрацьстаўляе духоўнае і матэрыяльнае, сцвярджаючы прымат, першааснову матэрыяльна-практычнага, і ў той жа час аб'ядноўвае гэтыя паняцці ў адно непадзельнае цэлае, паколькі «пісьмо, напісанае плугам»,— гэта не толькі прадукт матэрыяльнай жыццядзейнасці, але і глыбока перажыты, прапушчаны праз сэрца акт духоўнай дзейнасці, свяшчэннадзейства. І па сутнасці ён знаходзіцца недзе ў адным і тым жа шэрагу з чыста эстэтычнымі з'явамі. Таму што і мастацтва слова, калі яно не хоча быць пустацветам, вымушана праяўляць сябе ў пластычна-адчувальнай, «ажыццёўленай» форме.

Ганчар змушае гліну
Ператварацца ў збаны,
Маляр — смяяцца сцены
Колерамі вясны.

Шавец— бычыную шкуру

[1] Бярозкін Р. «І голас гулкім серабром...»//Голас Радзімы. 1972. № 39.

Надзейнымі ботамі стаць,
Араты — зямлю-карміцельку
Жывучы хлеб нараджаць.

Каваль — агонь і жалеза
Пад молатам грукацець,
А я — вымушаю словы
Пра гэта квітнець і пець.[1]

Знарок не раздзяляюцца тут гэтыя віды чалавечай дзейнасці, утвараючы ў суме шырокую карціну стваральнага поступу людской усвядомленай працы. Паэт знаходзіць творчы элемент у самай, здавалася б, празаічнай працы, у будзённых клопатах. Усё тое, што мае свой сэнс і мэтазгоднасць, што неабходна чалавеку як вада і паветра, паўстае як акт творчы, асветлены высокім паэтычным азарэннем. А, з другога боку, сам твор мастацтва, паэтычнае слова аказваюцца ўцягнутымі ў вечны кругазварот практычных клопатаў чалавека, у працэс яго жыццядзейнасці. Вельмі паказальная ў гэтым плане метафара, у якой выражаецца падобнае разуменне прызначэння мастацтва. Словы паэт змушае «квітнець і пець». Тым самым сродак мастацтва, яго суб'ект, у значнай ступені набліжаецца да аб'ектыўных з'яў, як бы рэалізуецца, матэрыяльна-вобразна ўвасабляецца, самасцвярджаецца між жыццёвых рэалій. У гэтым, між іншым, праяўляецца вечнае імкненне паэтаў давесці слова да такой ступені верагоднасці, мастацкай переканальнасці, калі б маглі падацца ўмоўнымі і лёгка пераадольнымі наогул межы паміж рэальнасцю сапраўднай і рэальнасцю мастацкай, паміж жыццём і мастацтвам. Гэта вечна недасяжны ідэал. Аднак і ім таксама жывіцца мастацтва, кіруецца ім паэзія ў сваім заўсёдным руху да вышынь чалавечага духу.

Наогул, праблема мастацкай пераканальнасці перад сучаснай паэзіяй стаіць даволі востра. Існуе пэўная частка чытацкай аўдыторыі, якая з недаверам глядзіць на паэзію як на выдумку, штосьці знарочыстае і штучнае. Паэзія, адной з прывабнейшых якасцей якой заўсёды былі палёт фантазіі, бязмежнасць уяўлення, сёння і сапраўды часамі хварэе на залішнюю адцягненасць і прыблізнасць, павярхоўнасць адлюстравання жыцця. І справа, безумоўна, не ў праве паэзіі на свабоду выяўлення, якое застаецца несумненным. У наш час узрасла цяга да дакументальнасці ў літаратуры, да жыццёва пацверджаных фактаў, мова якіх, няхай сабе і сухая і інфармацыйная, дае падчас чытачу значна большы па аб'ёму

[1] Танк М. Дарога, закалыханая жытам. С. 62.

матэрыял для роздуму і суперажывання. «Нельга ўявіць тое, чаго не магло быць на самой справе»,— сказаў калісьці Эдгар По. Мастацтва, у якія б ні сягала яно эмпірыі, хоць і апасродкавана, метафарычна-вобразна, але заўсёды звязана з жыццём, з яго канкрэтна-рэальным абліччам. І паэзія таксама адлюстроўвае рэчаіснасць, толькі праламляючы яе праз магічна-чароўны крыстал непаўторнага паэтычнага светабачання.

І самая «смелая», самая вольная і раскаваная метафара павінна перадаваць (па-свойму, безумоўна) праўду жыцця. Тут трэба падкрэсліць, што пад праўдай жыцця, пад мастацкай праўдзівасцю мы разумеем не чыста знешнюю «падобнасць». Думаецца, што такія ўяўленні, асабліва шырока распаўсюджаныя ў свой час сярод вульгарна-сацыялагічнай, дагматычнай крытыкі, даўно зжылі сябе і спісаны ва утыль. Хоць не-не ды і даюць аб сабе знаць іх рэцэдывы. У параўнанні з паэзіяй 50-х гадоў у наш час значна ўзрасло ўсведамленне адметнасці і своеасаблівасці, спецыфікі паэтычнай творчасці. І, напэўна, ужо не можа сёння паявіцца твор, у якім бы адкрыта заяўлялася, што толькі прамы, люстраны адбітак рэчаіснасці — адзіна правільны і беззаганны. А такім быў, напрыклад, у свой час даўні верш-крэда А. Бачылы «Возера», дзе паэт, магчыма, ва ўгоду той жа крытыцы галасна заяўляў аб тым, што толькі прамы адбітак — правільны. У возеры адлюстроўваюцца ўзбярэжныя дамы, дрэвы — ды дзіўна неяк: перакулена, ды і перамешана ўсё — аблічча чалавека праступае праз абрыс сцяны. Не, бадзёра ўсклікае паэт, я так, як во-зера, падзей не пакажу. Паступіцца прастатой і зразумеласцю было для паэта раўнасільна мане. Тагачасная эстэтыка і паэтыка пераконвалі: нават у люстраным адбітку тоіцца крымінал. Ад таго, што не адпавядала тоеснаму адлюстраванню знешняга падабенства прадметаў і з'яў, чакалі падвоху.

Умоўная метафарычнасць, разгорнутая сістэма сімвалаў і алегорый, міфалагічныя вобразы фальклору пад той час былі трывала забыты. І гэта пры ўсім тым, што ў 40—50-я гады адным з найбольш распаўсюджаных прыёмаў паэтыкі была фальклорная стылізацыя. У фальклорнай спадчыне паэтаў тады цікавіў у першую чаргу знешні бок, песенна-лірычная аснова вусна-паэтычнай творчасці. Над глыбінёй падтэксту фальклорнай метафарычнасці не задумваліся, выкарыстоўвалі вобразна-выяўленчыя сродкі фальклору як своеасаблівы штамп, як гатовы канструктыўны элемент, які з аднолькавым поспехам можна было ўставіць у любы паэтычны кантэкст. Не ўлічвалася тое, што кожная, нават самая ўмоўная і на першы погляд не звязаная з задумай верша метафара мае, павінна мець пэўны сэнс,

які нябачнымі ніцямі злучае яе з канкрэтна-вобразнай сітуацыяй, з лірычным перажываннем, з усёй сістэмай светапоглядна-эстэтычных каардынат аўтара і эпохі. І кожны троп, калі ён не проста дэкор, вытлумачаецца самім жыццём, яго абставінамі.

Трэба прызнаць, што рэальны сэнс сімваліка-метафарычных утварэнняў у фальклорных творах прачытваецца як сучаснымі даследчыкамі, так і паэтамі яшчэ пакуль што вельмі павярхоўна. Мы і сёння, калі ўжо маем даволі распрацаваныя традыцыі фалькларыстыкі,трывалую метадалагічную аснову літаратуразнаўчага даследавання, знаходзімся ўсё яшчэ на подступах да сапраўднага спасціжэння ўсёй значнасці і глыбіні, самабытнасці і паэтычнасці фальклорнага светабачання. Адной з важнейшых заваёў сённяшняга разумення паэтычнай прыроды фальклору з'яўляецца прызнанне яго адметнасці ад літаратуры прафесійнай, своеасаблівасці і унікальнасці фальклорнай паэтычнай сістэмы. Разам з тым наспела неабходнасць паглядзець на спосабы і прыёмы фальклорнага паэтычнага мыслення як на анталагічныя каштоўнасці, якія звязваюць яго з усёй паэтычнай культурай чалавецтва. Спробы цалкам адасобіць фальклорную культуру ад агульначалавечай, думаецца, марныя. Існуе многа выпадкаў, пры якіх дакладна размежаваць паходжанне і прыналежнасць да пэўнага тыпу творчасці бывае вельмі цяжка. Блізкасць прыёмаў і мастацкіх рашэнняў у шэрагу выпадкаў пры суаднясенні фальклорных і прафесійных твораў можа быць вытлумачана не імкненнем да стылізацыі, знешнім перайманнем, наследаваннем, а прычынай больш глыбокай — агульнасцю каранёў мастацтва.

Адны і тыя ж матывы, мастацка-вобразныя прыёмы сустракаем і ў творах фальклорных, і ў творах прафесійных. Шырока распаўсюджаны ў беларускіх народных баладах вобраз дуба і бярозы, явара і бярозы, якія сашчэпліваюць свае галіны над магіламі атручаных маці нявесткі і сына.

Сына схавала проці цэркаўкі,
А нявехначку ўсё за цэркаўкай.

На сыну вырас зялёны явар,
На нявехначцы — бела бяроза.

Раслі яны, раслі, пахіліліся,
Цераз цэркаўку сашчапіліся.[1]

[1] Балады. Кн. І. С. 452.

А вось урывак з мастацкага твора, вядомай сярэдневяковай аповесці аб Трыстане і Ізольдзе, у якім разгортваецца падобны ж матыў. «Кароль Марк даведаўся пра смерць каханкаў, ён перабраўся за мора і, спыніўшыся ў Брэтані, загадаў зрабіць дзве труны: адну з халцэдону — для Ізольды, з берылу — для Трыстана.Ён адвёз у Цінтагель на сваім караблі дарагія яму целы і пахаваў іх у двух магілах каля адной капліцы, справа і злева ад яе апсіды. Ноччу з магілы Трыстана вырас цярноўнік, укрыты зялёнай лістотай, з моцнымі галінамі і духмянымі кветкамі, які, перакінуўшыся праз капліцу, увайшоў у магілу Ізольды. Мясцовыя жыхары зрэзалі цярноўнік, але на другі дзень ён адрадзіўся такім жа зялёным, цвітучым і жывучым і зноў заглыбіўся ў пасцель бялявай Ізольды. Тройчы хацелі яго знішчыць, але дарэмна. Нарэшце, паведамілі аб гэтым цудзе каралю Марку, і ён забараніў зразаць цярноўнік» [1].

Цяжка сказаць, у якой са стыхій — ці фальклорнай, ці мастацкай — гэты паэтычны вобраз узнік упершыню, які з'яўляецца першасным, які — другасным, запазычаным. Магчыма, такое высвятленне і не мае ў дадзеным выпадку значэння. Хацелася б толькі падкрэсліць, што, нягледзячы на тыпалагічнае падабенства, два вышэй прыведзеныя вобразы вызначаюцца ў той жа час і мастацкай самастойнасцю. Кожны з іх выконвае ў творы толькі яму ўласцівыя функцыі, суадпаведныя роднаснай яму паэтычнай сістэме.

У дадзеным выпадку вобразную пераклічку, вандроўнасць сюжэта можна вытлумачыць пашыранасцю на Беларусі перакладаў «Трыстана і Ізольды». Хоць гэтым вытлумачваецца далёка не ўсё. А ў многіх выпадках пра непасрэдныя судакрананні ў часе твораў фальклорных з уласна мастацкімі, у якіх наглядаецца тыпалагічна-вобразнае падабенства, гаворкі быць не можа. Відаць, не ўсё можа быць вытлумачана толькі праз непасрэдныя запазычанні і перайманні. Існуе, не можа не існаваць анталагічнае падабенства і агульнасць фальклору і літаратуры.

У апошняй паэтычнай кнізе Уладзіміра Караткевіча «Быў. Ёсць. Буду» чытачы мелі магчымасць пазнаёміцца з «Паэмай пра явар і каліну». Пры яе чытанні адразу прыходзяць на памяць беларускія народныя балады з вышэй азначаным вобразным прыёмам. Больш таго, у канцы паэмы фальклорны твор цытуецца амаль у чыстым выглядзе. І разам з тым немагчыма сказаць, што паэма Караткевіча — перайманне, наследаванне, што яна напісана «па матывах». Гэта цалкам самастойны твор, самабытны і арыгінальны. Задачай паэта

---

[1] Бедье Ж- Роман о Тристане и Изольде. Л., 1938. С. 221—222.

было адрадзіць, узнавіць беларускі гераічны эпас, прымусіць яго загучаць па-сучаснаму, на мове, зразумелай сучасніку. Данесці да чытача дыханне гісторыі, галасы далёкіх продкаў у іх першароднай некранутасці і чысціні. Задача нялёгкая, але пасільная такому магутнаму таленту, які здольны быў засвоіць, уцягнуць у сферу свайго ўздзеяння, паэтычнага ўзнаўлення самыя разнастайныя пласты духоўнага жыцця народа. Той жа стары матыў, але з якой непаўторнай сілай індывідуальнасці, лірычнай узрушанасці гучыць ён у інтэрпрэтацыі Караткевіча:

На магіле Марыі каліна
У кроплях вясёлкавых слёз,
А на магіле сына
Явар магутны ўзрос.

Дні ішлі... А дрэвы віліся
Паміж тысячаў дрэў жывых,
І галінамі моцна спляліся
Над страхой заімшэлай царквы.[1]

Так, у прыведзеных радках У. Караткевіча ўжо індывідуальная творчасць з усёй непаўторнасцю аўтарскага погляду на жыццё, з эмацыянальнай узрушанасцю, асабістасцю інтанацыі. Аднак праз яе мы бачым і тую аснову аб'ектыўнага, эпічнага, фальклорнага светаадчування, якая зафіксавана была самім ходам думкі ў разгортванні метафарычнага вобраза. У распараджэнні сучаснага паэта больш вобразна-выяўленчых магчымасцей для ўвасаблення сваёй задумы, ён, няма ў тым сумнення, валодае куды больш багатым арсеналам сродкаў. Ён можа свой уласны, ім жа створаны вобраз інтэрпрэтаваць, перадаць пры дапамозе іншых сродкаў камунікацыі, раскрыць і дапоўніць прамым зваротам да чытача. Караткевіч больш канкрэтызуе, прывязвае вобраз да ўсеагульнай гісторыі, актуалізуе і завастрае закладзеную ў ім ідэю.

Гэта ўжо сучаснае асацыятыўнае мысленне. Але яно натуральна выцякае з народнай метафарычнасці і цесна паяднана з ёй.

[1] Караткевіч У. Быў. Есць. Буду. Мн„ 1986. С. 129—130.

ЗМЕСТ